UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00274324 3
2-161 — 1946.

B 1851

# POETIKA

JAKOŽTO

# AESTHETIKA UMĚNÍ BÁSNICKÉHO.

SEPSAL

Dr. JOSEF DURDÍK.

DÍL I.

Prof. kn. inv. č. 293 U 11

V PRAZE.
NÁKLADEM KNĚHKUPECTVÍ: I. L. KOBER.
1881.

LIBRARY
APR 2 [illegible] 1974
UNIVERSITY OF TORONTO

PN
1049
C9 D85
díl 1

PLIKÁT

PEDAGOGICKÁ FAKULTA UNIVERSITY KARLOVY V PRAZE
Ústav pro český jazyk a literatura

Národní kněhtiskárna: I. L. Kober v Praze.

VELECTĚNÉMU PÁNU,

PANU

# VOJTĚCHU NÁPRSTKOVI

CO SPOLUVÝRAZ DÍKŮV NAŠICH

ZA JEHO VÝZNAMNÉ PODPOROVÁNÍ

VŠECH UŠLECHTILÝCH SNAH

KNIHU TUTO POSVĚCUJE

V PŘÁTELSKÉ ODDANOSTI

J. D.

# Předmluva.

Poetika, jejížto první díl veřejnosti podávám, jest sice celek o sobě, ale předpokládá hlavní výtěžky aesthetiky všeobecné, tak že kdo by Poetiku hlouběj posouditi chtěl, zajisté by ji doplnil spisem už dříve vydaným.

Z důvodů v knize samé vyložených byl bych si přál, aby, než poetika na světlo vyjde, ostatní uměnosloví, zejmena aesthetika uměn výtvarných a aesthetika hudby na témže základě zdělané, jí byly v mnohých podrobnostech, v názvosloví i v poučkách, klestily dráhu. Ješto se posud tak nestalo, bylo mně pojednati o jednotlivých uměnách a v průběhu prvních dvou knih obšírněji probrati některé věci, které bych byl v onom příznivém případě jednoduše vyňal z uměnosloví předchozích. O mnohou záhadu jsem jen zavadil, ač vybízela k bohatšímu zpracování; pohled na rostoucí objem knihy od toho odpudil. Nicméně zrostla kniha valně, zejmena nad běžné učebnice školské, ale v tom právě také vězí právo i význam její proti oněm knížkám. Jen zpracování do podrobna jdoucí dává výsadu ku krátkosti, a stručnost jmena toho hodná jen po obšírném vypsání věci se do-

stavuje. Teď, kdy máme úplnější knihu, můžeme sestavovati knihy kratší, a „poetika pro školu“ měla by pak arcit jiný tvar než posavádní naše v tom oboru pokusy.

Od knih jinojazyčných liší se Poetika tím, že jest první úplný pokus provedený na základě aesthetiky formové; co spisovatelé téhož i jiných směrů po různě poskytují, jest ovšem bedlivě uváženo, vlastními výtěžky doplněno, celá látka pak v soustavný celek sebrána, tak že aesthetika umění básnického podobně zbudovaná na pevnějším principě formy ještě v žádné literatuře se nezjevila. Poněvadž mnohé věty Aesthetiky Všeobecné dojdou zde svého zevrubnějšího určení a poněvadž všelicos zůstalo by nedosti jasným, kdyby nebylo přibráno světla, jež jsem jinde vyložil, bude soudné mínění laskavě zřetel mít i k ostatním spisům, zejmena kdyby zabíhalo dál a o celém autoru mluviti chtělo. Jestiť hojnějšího čtení onoho tím více potřeba, an nový princip krásovědy, ač jednoduchý a úrodný, přece tak vzdoruje rychlejšímu rozšíření. Lidé nechtějí mu důvěřovati, mystika je posud v oblibě a zejmena v rozpravách o básnictví bujně rozkvétá; těmto krásným blouznivým duším nebude se naše poetika líbit, bude tam zas málo ducha, málo vzletu, fantasie a málo výroků o jednotlivých dílech uměleckých!

O svém názvosloví, slohu a způsobě pořádacím zvláště se zmíniti, měl bych sice příčin dost; ale jednak bych uváděl věci, které nestrannému znalci samy vyniknou, jednak by se zdálo, že mluvím tuze mnoho o svém, nebo že chci jakousi vinu omlouvat, jižto jsem slohem svým spáchal. Promluviti pak šíře o té věci, je zde málo místa, i ponechávám si to na příležitost vhodnější. Jen tolik podotýkám, že an jsem nepsal knihu školskou, hrany rozdělovací neučinil jsem příliš patrnými,

ač každá stať nejen co člen soustavy k ostatním se druží, nýbrž i v sobě soustavně jest zosnována.

Druhý díl Poetiky připravuje se, a sice, zůstanu-li živ a zdráv, počnu s tiskem v nejbližších měsících, však zajisté tím dříve, čím lépe se ukáže, že díl první neminul se s přízní obecenstva.

*Scribentem juvat ipse favor minuitque laborem.*

V Praze 30. listopadu 1880.

J. D.

KNIHA PRVÁ.

# POESIE A POMĚR JEJÍ K JINÝM ODBORŮM.

## § 1. Poetika.

Při pouhém slově poesie ozývá se každá struna nitra našeho, tak že by ovšem odtažitý pojem a tedy ani jakýs výměr jeho nestačil živé obrazivosti básníkově, aniž by splnil očekávání, jež klade prostá mysl naň. Užívat se onoho slova v tolikerém smyslu, že teprv rozhojněná úvaha na všechny jeho strany si posvíti může. Nám především znamená poesie uměnu, která vypodobuje duchové krásno z pojmových představ. Odstínové ostatní postupem výkladu v tento hlavní význam znenáhla vrůstati budou.

O kráse je vůbec tolik rozmanitých otázek a záhad, že se jimi zaplňuje celá zvláštní nauka, aesthetika všeobecná. Unášivé velebení nevyčerpá jich, ani dějepis uměn; neboť chci-li líčiti, kde a jak umění povstalo, kterak se vyvíjelo a jak upadalo, musil jsem dříve sám s sebou shodnouti se o hlavních pojmech, kterých stále užívám. Už tedy každý opravdový hovor o uměnách předpokládá všeobecnou část, která se všech uměn stejně týká, ana vyšetřuje věcné podmínky krásy a příčiny dojmu. Dále však má každá uměna zvláštní větve, své útvary a pojmy, které v ostatních uměnách se nevyskytují, tedy obor aesthetiky všeobecné přečnívají; má svůj vlastní obor, v němž jest domovem a na jehož hranicích s jinými obory se stýká. Konečně obsahuje hlavní pravidla pro výkonného umělce čili svou techniku. Všechny tyto otázky náležejí do zvláštní nauky, jež přísluší každému umění zvlášť jakožto jeho aesthetika a uměnosloví nazvána jest. I umění básnické má svou aesthetiku čili uměnosloví, jež výhradně se též uvádí slovem poetika. Jak patrno, klademe slovo v širším smyslu, než jak se obyčejně obmezuje; my v něm vidíme všecky výtěžky aesthetiky všeobecné a zákonník básníkův též. Spolu vyniká jeden význam poesie posta-

vením proti poetice; poesie co výkonné umění jest konání, činnosť, praxis, ano zde právě nejdůrazněji vytčené: tvoření (ποιεῖν = tvořiti, dělati); kdežto poetika jest soustavná známost o tomto zaměstnání, tedy theorie. Poeta básní, totiž tvoří z představ slovy naznačených celky, které se líbí, krásné útvary; a poetika zas činí si tyto útvary a básnickou činnosť vůbec předmětem přemýšlení svého.

Bude tedy v poetice úkolem naším doplniti, co aesthetika všeobecná podává, ve stranu jedné uměny, dostavěti na základě počatém jeden zvláštní odstavec veliké budovy, tak aby se dokonal v aesthetiku umění básnického.

Krásno bytuje v několika rozličných druzích, obyčejně zvaných podle jakosti členův, kteří je skládají. I máme krásno rozměrné čili metrické, složené ze prostých délek (přímek); krásno čárové čili kresebné z čar (křivých vůbec); krásno temnosvitu ze světel rozličné jasnosti (co do quantity); krásno malebné, ze světel rozličné jakosti čili z barev; krásno tvarebné čili plastické, z tvarů tělových. Obdobou s těmito druhy prostorovými máme v čase krásno časoměrné čili rythmické, složené z délek časových (krásno kresebné nemá v čase stejnomocné obdoby, an čas má pouze jeden rozměr); krásno siloměrné čili dynamické ze zvukův rozličné síly; krásno harmonické z tonův současných, krásno melodické z tonův posloupných (obdobou jest melodie barev); konečně krásno básnické z představ pojmových. V těchto druzích sloučeny jsou v poměr vždy členy téhož rodu, délky a délky, čáry a čáry, barvy a barvy atd...., pročež takové krásno sluje jednorodé (homogenné). Když se na témže zjevu několik jednorodých druhů krásna setká, povstane krásno složené, ne jakožto zvláštní druh, nýbrž za složení několika krásen považované, ku příkladu krásno taneční, operní, atd.

Krásno básnické vyrozuje se z poměrů představ slovy naznačených. Komu se toto určení zdá přílišně suchoparným, nechť považí, co visí na pojmech: krásno, poměr aesthetický (totiž forma), a co praví výhradní znak (differentia specifica) představa pojmoschopná, jejíž obsah slovem zachytiti a vybaviti lze.

Úmyslné tvoření a vypodobování krásna jest uměna. Při tom se stýká nejčastěji několik druhů krásna na jediném výtvoru, ale podle nejhlavnějšího podílu nese pak výtvor svůj ráz a jméno.

I povstane několik uměn; řada jich je předzjednána v rozdělení krásna.

Ode dávna rozeznávají patero hlavních čili vysokých uměn: I. stavitelství, II. malířství, III. sochařství (všechny tři uměny výtvarné v širším smyslu), IV. hudba, V. básnictví. K nim se druží tanec, herectví a jiná umění, která skládáním krásen vznikají a stupněm vývoje svého i čistoty aesthetické se od sebe rozeznávají.

Poněvadž pak uměny látkami výtvorův se stýkají a každá prostředky svými buď tu buď onu stránku lépe zmoci dovede, vznikají mezi nimi rozmanité poměry přízně i protivy, kterými zas vlastní povaha každé uměny patrněji se objasňuje. Zvláště poesie jakožto uměna látky nejširší, jež i dojmy ostatních uměn zrovna látkou sobě učiniti může (opěvání krásy všelikeré), jakožto uměna nejobsáhlejší a nejduševnější, která v celku všechny uměny předčí, ale v jednotlivých stránkách zase jim ustoupá, vyžaduje, aby poměr její k uměnám i k duševním snahám vůbec (k vědám i k životu praktickému) v úvahu vzat byl, čímž pravá podstata poesie vynikne, pojem i okres její se vyměří a rozhraní k okresům sousedním určí. Pak teprv nastane jednání o jednotlivých živlech básnického výtvoru, tedy rozměřování i výklad předmětu samého, především co se týče umělecké stránky, kterou báseň na zevnějšek ukazuje, pokud ji sluchem vnímáme, a konečně o vnitřních rozdílech i rozvětvení básnictva, pokud se řád jeho v jednotlivých, více méně zobecnělých útvarech soustavně poznávati dává. I rozvrhne se rozprava naše na tři knihy, z nichžto **prvá** o poesii a o poměru jejím k jiným odborům, **druhá** o formě zevnější a **třetí** o útvarech básnických jednati bude.

Vlastním předmětem poetiky jest, vyhledati a ku poznání přivésti zákony, kterými se spravuje záliba na plodech básnických. Hotové plody jsou jejím pravým polem, při čemž ovšem i činnosti básnické, produkci samé zřetel věnuje. Doklady se předpokládají: básně i básnění. Poetika co nauka vyvinuje se pro ty, kteří už básně znají; je theorií, jež by bez názoru zůstala mdlou a prázdnou. Čím větší známost literatury předpokládati lze, tím zajímavějším může výklad se státi; neboť může býti spolu rozhovorem o důležitých dílech, velebitelem i průpravou k nim, interpretací, kritikou i kontroversou, a tak jiným způsobem čtenáře baviti. To je v poetice směr kritikářský, za příčinou hojného pěstění kritiky za naší doby velmi oblíbený. Neshoda v něm je, že zas takové rozhovory příhrady pojmův naučných příliš přeplní, ba zakryjí, a že

ono hovoření o výtvorech samo vede si někdy jako vlastní poetika, jež theoretickou poetiku popírá. Tať musí sobě dříve vodítek opatřit, podle kterých má kritisováno býti; tedy předčasnost jest vada kritikářského směru. Proto zoveme jej kritikářským, od čehož lišíme slovo kritický. Kritickou má býti ovšem poetika všechna, jakož aesthetika vůbec.

Kdy se však známost básnických děl sdůstatek předpokládati nesmí, nastávají dva způsoby, aby empirický material jakožto podklad se opatřil. První jest, kdy vykladatel hned pro každou kategorii naučnou uvede přímo celý příklad, báseň nebo element její co vzor nebo doklad. Způsob to velice prospěšný, an poutá svými ukázkami, poutá tím víc, čím více jich přináší. Druhý způsob jest, že k vůli širšímu rozhledu ne výňatky, ale hned obšírné zprávy se podávají o výtvorech básnických, vykladatel je popisuje a líčí, kde a kdy vznikly, jich obsah dopodrobna nastiňuje, o původcích životopis kreslí; čímž výklad jeho zas jiných ale také účinných půvabů nabývá. V obou případech však šetřiti nutno míry; sice nauka sama trpí, an interess theoretický ustupuje interessům jiným; neboť hromadí-li se jedno neb druhé, hrozí poetika se převrhnouti v prvním případě na anthologii, v druhém však na historii uměny.

Poetika je theorie básnické činnosti; povstala tedy jako každá theorie později než věc, o níž jedná. A když povstala, nebyla ještě té podoby, jakou jí dali věkové pozdější; též ona jakožto nauka postupně se vyvinující má dějiny. Historii poetiky sluší dobře různiti od poetiky samé, jakož i ode dějin aesthetiky. Jako vědy všechny, ba s nimi též básnictví druhdy byly sobě blíže a během času teprv se rozstupovaly v odbory zvláštní, tak se dálo uvnitř nauk znova: počátky poetiky spatřujeme v počátcích aesthetiky všeobecné, jež jí zůstává vždy podkladem, alespoň v abstraktním smyslu, jakožto souhrn zásad a vět všeobecnějších, nechť bychom k nim i později docházeli. Jakýs takýs přehled vývoje poetiky, pokud ho pro naše záměry třeba jest, k orientování a k naznačení vlastního stanoviska, nechce se vydávati za dějepis její; jej zevrubně sestaviti, vyplnilo by o sobě slušnou knihu.

Každý národ, který se dodělal básnické literatury, došel konečně i k jisté poetice. Jednotlivé výroky o básních a účinku jich, o vlohách a mocnosti básníka, úryvky a pokusy pravidel zachovaly se nám z dob nejdávnějších. Jimi se jako všude jinde soustavnější nauka připravovala. Nejpatrněji to vidíme u Hellenův, kteří vůbec

všem hlavním odborům duševní činnosti první soustavu i jméno dali. U nich počali se činnosti rozlišovati, a nejen nové druhy výkonův, nýbrž i přemýšlení o nich vzniklo. Jejich myslitelé nebyli snad první, kteří náhledy o kráse pronášeli: to už činili zajisté básníci a mudrcové předchozích i současných národův, Egyptanův, Peršanův, Indův i Číňanův. Ale nás došly přímo výtěžky Řekův, protože vzdělanost novověká co nejbližší článek u vývoji lidstva stojí bezprostředně pode vlivem vzdělanosti jich. Zpytování dějepisné i starožitnické mnoho netušeného u dotčených svrchu národův odkryje, naše náhledy o jejich dávnověkosti v mnohém důležitém kuse poopraví, ale v celku z drah Helladou počatých a naznačených nás nevymkne. K filosofii řecké připínáme také počátky krásovědy; záhy už, kdy počínalo přemýšlení od záhad světa zevnějšího chýliti se k záhadám nitra, od přírody k člověku, od objektu k subjektu, zjevily se ony určité náhledy o kráse, jednotlivé průpovědi o umění a básnění, polotemné ale výrazné, mystické výlevy, pojící se k jménům též napolo mythickým. Vzpomeňme si, co Pythagorovi se přikládá myšlenek a vynálezů, ze kterých vysvítá znamenitý hluboký vzhled v podstatu krásy. Určitěji vystupují náhledy ty u Sofistů, kteří na otázku: „Co jest krásné?“ výčtem krásných předmětů odpovídali, pak u Sokrata, jenž na krásnu i přísudky užitečného a dobra vytýkal. Rozhodný krok v před učinil jeho velký žák Platon, jenž teprva plným vědomím přesného pojmu o krásnu se domáhá; je zakladatelem krásovědy, kdežto následník jeho na trůně filosofickém, Aristoteles, dává vznik poetice i jmenu jejímu. Kdežto u Platona měl pomysl o kráse ještě obojetný ráz jednak značе ideu, jednak formu, klade náhled Aristotelův určitější váhu na formu podmiňující všechnu krásu. Ač vykládaje své aesthetické náhledy Platon znamenité příspěvky ku poetice podává, zejmena rozvětvení básnictva až do dnes platné od něho pochodí, vzal teprv Aristoteles věc do opravdy a pojednal soustavně o celé poesii ve samostatném díle, jež sice z malé části (pouze jeho třetí kniha) a zkomoleno (i ta má mezery vážné, proměny důležitých míst a zase vklady cizé) nás došlo, než i v této podobě zrovna zákonníkem se stalo, podobně jako jeho práce v logice, v psychologii, v ethice, v metafysice, podobně jako Euklidovy elementy pro mathematiku. Každý, kdo po něm o poetice psal, počíná poklonou dílu Aristotelovu. Ve své střízlivé, lapidarní jednoduchosti a prostotě, stojí zde co pravý pomník, k němužto zrakové všech, kteří o básnictví přemítají, posud obráceni jsou. Z takových, tehdy ještě neroztříštěných pokladů

pozdější Řekové i Římané kořistili; Cicero i Quintilian, ač hlavně k řečnictví se táhnou, novoplatonismus (Plotinos) i ku poetice mnohými vhodnými poznámkami přispěli. Hlavně však proslula Horaciova Ars poetica v poslání k Pisonům. Jsou to především ony krátkověté, epigrammatické průpovědi, jako bleskná světelka buď té neb oné stránky v poesii se dotýkající, čemuž poetika Horaciova svou oblíbenost dluhuje. Lahodným veršem se to loudí do myslí, stává se příslovím a zvláště básníky k nápodobení i ku přebásnění láká. Dřív se stávalo ještě častěji než nyní, že filologové slavnou Epistolu uměli celou z paměti: je to pravý salonní výlev o poesii a literarních poměrech římských. Ovšem hlubšího vyšetřování o krásnu, filosofické rozbory o podstatě básnictví neb uměn ani soustavné rozvětvení látky tam hledati nesmíme. Když studie staroklassické oživly, nastala i poetice nová doba, vyskytují se díla dlouhá, učená, rozvláčná, jež rozvrhování všech látek až k minutiosním malicherným odstínům přepínala, nejpodivnějšími předpisy se zaplňovala a v hojných plevách svých také mnohé zlaté zrnko pravdy rozšířila. V Italii filologové počali, Francouzi se po nich v další práci uvázali; tu zejmena vynikají a v širší známost vešli sám dramatický básník Corneille a zvláště Boileau, jenž za doby klassicismu francouzské literatury rýmovaným spisem Art poetique jakožto Horac druhý zásobu důmyslných pravidel sebral; a Batteux, jenž v aesthetice své Aristotela sice jednostranně pojímá, ale valného vlivu nabyl. S Francouzi přicházejí Angličané, buď umělci sami jako Hogarth, nebo kritikové jako Home, ušlechtilí světáci jako Shaftesbury, a nejvíce známý v tom oboru Pope, jenž též o kritice a básnění veršem psal (Essay on Criticism). Němci jakési řemeslnické počátky poetiky už přijali od meistersingrů, Opitz a Gottsched postupně s časem o poetiku se pokoušeli, až konečně v době rozkvětu literatury nauka došla nového vzdělání. Baumgarten uvedl s jmenem samým i první úplnou soustavu aesthetiky a Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul rozpravami i básněmi svými všem látkám poetiky z dáli se týkajícím dodali netušeného prohloubání. Co tito více příležitostně prováděli, vedle své vlastní produkce, chtěli pak filosofové dodělati soustavně, zejmena Schelling, jehož celá filosofie je vlastně hymnická aesthetika, i Hegel, jenž ji dokonal a horování v střízlivou osnovu vpraviti uměl. Poetika je částí jeho veliké aesthetiky. Na základě Platonských starých náhledů vyvinulo se vedle hlubších a vždy něco pravdy obsahujících pomyslův také nezřízené blouznění v obsahu

a bloudění stran formy, aesthetické blabolení, jemuž nastala reakce v střízlivém a věci milovném bádání Herbartově. Jako Vischer poetiku Hegelovu přijímá, tak zas na směru Herbartovském trvaje R. Zimmermann hlavních stránek téže nauky se stanoviska aesthetiky formové se dotknul, tak že v jeho knize též poetika obsažena jest. Z praktických knih, jakožto pohodlných a příručných návodů proslul spis Gottschallův vedle četných jiných spisů jednajících o jednotlivých látkách poetiky. U nás v pojednáních kratších i delších uváděli hlubší přemýšlení o poetice (u příležitosti Národních písní, Rukopisu Kralodvorského, v rozepřích o prosodii a jinde) Palacký, Šafařík, Jungmann, za novější doby jiná řada jmen, až objevilo se množství menších spisků, dávajících buď jen nauku o zevnější formě nebo celek hlavně zřetelem ku potřebám školským; filosofického ducha v nich sotva stopy nalézti lze. Uvedení všech pokusů jakož i posouzení jich nenáleží sem, ba ani v dějepis poetiky, nýbrž v dějepis literatury české.

Podávajíce tento pohled na vývoj poetiky, naznačili jsme spolu hlavní prameny, z nichž musí každý čerpati, kdo dále jíti chce, jež musí poznati, kdo podávaje theorii má povinnost, aby se postavil na onen bod, kam nauka sama už vývojem svým se byla vyšvihla; výsledky jich si osvojil a k nim jakožto k hlavním směrům v určitý poměr vešel. Jen provedením celé soustavy v poetice nejen pravé známosti o ní se rozšíří, ale též mnohé předsudky zmizejí. Nikdo od poetiky neočekávejž, že když ji přečte, hned básníkem se stane; zdá se nejapnou výstraha ta, však výčitky, které se poetice činívají, stojí obyčejně na stanovisku jejím. Proto není zbytečno ještě posud poukazovati ku povaze poetiky, jakožto nauky theoretické, jež obsáhá mnohem více než návod ku praxi, ale zručnost v praxi samé nikomu opatřiti nemůže: že se má poetika k básnění jako logika k myšlení, grammatika k mluvení, zpytování ku plození (ku přírodě), posuzování k tvoření, že totiž za účel svůj má uvědomění zákonův, kterými se básnění řídí, a tím zjednání pravého vzhledu do hodnoty spisů básnických a orientování v té veliké směsici soudů sobě odporujících, v hluku rozličných mínění a gust, kdež každý buď neomylným se býti domnívá neb vůbec všechny rozumové poznatky co nemožné zatracuje — spolu dráhu razíc potřebné obnově aesthetického živlu v kruzích, kterým sice hlavně náleží pěstiti krásu a život činiti příjemným, když jim povědomí to za příčinou podivných přesvědčeností vědeckých vymizelo.

## § 2. Přehled jednotlivých uměn: A) Stavitelství.

Za nejprvnější z vysokých uměn uvádí se stavitelství (architektura, architektonika). Z rozvrhu našeho i vyplývá toto postavení její. Ona vypodobuje krásno rozměrné a čárové; pokud tyto oba druhy krásna zjevují se na tělesích, kdež i krásno trojího rozměru se přidružuje, trvá v nejbližším styku se sochařstvím, ba pokud povrch těl i barvu snáší, má též krásno malebné přístup do stavitelství. Látka uměny stavitelské jest dům; zříditi obydlí jest její nejstarší program, jenž se znenáhla rozšířil, ale na nějž vesměs její plody převésti lze. Nejen prosté a složité obydlí lidské, než i bohův stan: tedy chýže (chatrč, chalupa, barák), dům dřevěný, dům zděný, palác, kasárny, divadlo, dvorana, školy, zbrojnice, tržnice, lázně, musea, chrám, zkrátka budova jakožto místo pro rozmanité úkony společenské jest její vlastní výtvor.

Odtud se druží k stavitelství další činnost výtvarná, a sice dvojím směrem: k budově samé dovnitř i na venek, a mimo ni. Prvým vyrozumíváme vše, co se vztahuje k zařízení domu, tedy větší i menší práce umělých řemesel, ozdobnictva i výroby, aby obydlí pohodlné, chráněné, jakož i úhledné bylo. Sem náleží nářadnictví, veškerá ornamentika i dekorativní umění. Rozmanitost forem už v prvním stadiu jest veliká, ale i v nejbohatším rozvoji oněmi prvotnými význačnými tvary přehlednou zůstává. Veškeré obory tyto zahrnují se jedním názvem: tektonika, čímž proti architektonice nižší stupeň činnosti stavitelské naznačen jest.

Mimo budovu pak rozestírá se obor stavitelství jakožto činnost technická ke všemu, co se za úmyslem lidským na povrchu země provádí, na suchu, při vodě a ve vodě; předměty jeho jsou silnice, cestovody, dráhy, mosty, slávobrány, mohyly, pyramidy, obelisky, loděnice, lodi, výtoně, skladiska, upravování břehů, vodovody, průplavy, průkopy; konečně s ním souvisí proměňování půdy k účelům válečným, při zakládání pevností, utváření krajiny či umělé krajinářství u velikém (skrýše, skaliny, jezera, naváženiny). Podle nástinu hojné látky patrno, kterak se mohlo stavitelství rozdělovati v občanské a válečné, vodní a pozemní, nebo podobnými dělidly dle účelu svého. Ve všech případech spřeženo je stavitelství s potřebami skutečného života. I povstává celá řada činností, počínajíc nejčistší prací uměleckou až ku prosté práci mechanické. Tak básnictví se s prosou stýká, jížto také jest zevnější účel, potřeba neb užitek, předním vodítkem.

Hlavní pak pochod stavitelské techniky záleží v upravování hmotiva, tak aby hotový výtvor oněm potřebám hověl a spolu ladné tvary na sobě ukazoval, a sice tvary, jimžto v přírodě samé vzoru není. Stavitelství nenápodobí nic, nýbrž vypodobuje zvláštní své vidiny, podává věc samu, jež není pouhým odleskem něčeho jiného. Tím se liší od malířství a shoduje se s hudbou, jíž také v přírodě vzoru není. Stavitel nejen ozdobí dům (potud jest stavitelství uměním ozdobovacím, ozdobnictvím), ale jej také celý vystaví; nevěsí tedy plod svůj na cizí hotový výtvor, nýbrž provádí vše sám: podklad i ozdobu. V přírodě nenalezáme lidského obydlí, a kde stavitel ku vzorům přírodním sáhá, stává se to jen mimochodem, povstávají motivy, jako vložené výminky, které hlavního pravidla nevyvrátí.

Pojednání podrobnější, totiž úplné uměnosloví architektury, obsahovalo by předně soustavu pojmů projednaných už v aesthetice všeobecné, zde však ve specialním užívání vystupujících, načež by následoval rozbor oněch, které ve stavitelství výhradnou platnost mají. Tak by se jednalo o hlavních částech budovy, o rozčlenění a rozměření stavby, o souměrnosti a úměrnosti její, o vyzdobení a zřízení, konečně o větvích architektury, a v historickém přehledu o slozích a vývoji jich, tedy o rázu staveb aegyptských, assyrských, indických, čínských, staroamerických, o slohu hellenském (dorický, jonický, korintský sloh), římském (klenba), arabsko-maurickém, romanském, gothickém a renaissančním, až do nejnovějších pozměn těchto ustálených forem.

Poněvadž material stavby, stavivo, má největší váhu (výsledek tíhy) a nejméně poddajné jest, má s ním architektura mezi všemi uměnami největší obtíže, stává se pochod tvoření nejvíce složitým a má spolu nejvíce řemeslného na sobě. Slovo, které jej vyjadřuje: „stavěti“, vztahuje se především k těmto dvěma stránkám, zahrnuje mnoho výkonných sil, jež přemáhajíce příkrost hmoty za jedním účelem působí. Hmotnost zde nejpádněji objevuje se, i musí stavitelství počítati s váhou staviva a spoustami jeho, a hlavní zřetel vždy míti k tomu, aby při nahromadění hmoty těžisko bylo podepřeno. Zákony statiky přicházejí v platnost; stavba má býti pevná, bezpečná. Nestačíť, aby pevně stála, my pro umělecký dojem žádáme, aby pevně státi se zdála. Takové smělé a vyzývavé výtvory, kde hmota sice pevna jest, ale nepodepřenou se zdá, kdy sloup přílišně slabý zdánlivě ohromné břemeno nese a přece se nezlomí, kde budova už už padati se zdá,

ale přece nepadá, a podobné, jsou pouhé umělkování a čelí proti zákonům přirozeného vkusu. Co sřícením stále hrozí, to nás děsí: „Může se něco stát“, neblahé tušení nás pronásleduje a napjetí v mysli jest trapné. Ráz architektonického výtvoru, nechť zříme jej kdekoli, jest klid (rovnováha), ale klid musí se názoru našemu jeviti, výtvor musí se rovnovážným, klidným zdáti. Všechno stavebné má ráz statický (stojací). An k ovládání těžkého a příkrého staviva potřeba sil více lidí, celého množství, říkalo se, že zde člověk bojuje s tíhou; kterak ji přemáhá, jest záhadou statiky a má pro uměnu jen záporný zřetel. Poněvadž však potřebuje ku provedení díla svého mnoho ruk, poněvadž rozdělení práce na mnoho činitelův a dlouhotrvalé tvoření nejvíce vyniká, říká se o architektuře, že jest uměním celých národův (zástupův), a konečně, poněvadž nejdříve člověk byl pobádán, stavěti obydlí své, zovou stavitelství prauměnou lidského plemene. Poněvadž pak jeho výtvory trvají přese všechny pohromy vzdorujíce dobám, a příštím potomkům hlásají o dávnověkosti, má přede všemi uměnami ráz monumentalní. Stavitelství ve prostoře, tedy hmotně objímá uměny všechny, strojíc jim shromáždisko ku příležitostem nejslavnějším, a je zde protijevem poesie, jež je v duševním svém náručí chová. Ale není stavitelství idealisováním anorganické přírody, nýbrž jest spíše idealisováním domu. Ovšem když už připustíme líčení dojmu samého za zdroj vět aesthetických, anebo když ku krásné mystice se obrátíme, vznikne též mnoho obrazných řečení, která s účinkem se neminou. Slepé síly přírody, krystal a duch, idea a hmota a jiné všeobecné pojmy polosvětlé a polotemné, podávají dosti látky k nejhojnějším poznámkám, až k onomu nejpěknějšímu a nejobsáhlejšímu, že v bohaté eurythmii své stavba vyjadřuje kosmos, totiž účelné rozčlenění světa.

Řekli jsme, že výtvor stavební nemá vzoru v přírodě. Jen zlomky vzoru stavitelství odtamtud vynímá, ale jinak tvoří všecko ze sebe; stavitelství nedodává tudy hmotě podobu přírodních předmětů, a co i přibírá z přírody, to mění a sice mění ve prospěch umělecké čistoty. Hlavní obsah stavitelského výtvoru jsou geometrické formy; tím naznačena jest jednoduchost i umělost jeho; a kdy béře tvary z přírody, přece jim téhož rázu dodává, činí je více symmetrickými, než jsou, nebo více uměrnými, vylučuje jich nahodilé úchylky a blíží je ku formám mathematickým, právě proto, aby jednota s ostatními byla zachována. To jest odkryté tajemství všeho stylisování čili slohování. Každá uměna má něco zvláštního,

v čem nad jiné vyniká, co zvláštní příležitost poskytuje, by nějaký důležitý pojem objasněn byl. Při stavitelství je to zejmena pojem slohu; sloh, způsob uměleckého skládání i složení, jakožto přirozená soustava pravidel uměnných zračí se sice v každém uměleckém tvoření, ba při každém úmyslném pronášení představ (ku příkladu při psaní) mluvíme o slohu, ale nejdůtklivější názor nám o něm podává architektura. Obyčejně zde se nejdříve studuje, jmenuje a zachovává. Jako mluva jest umělé známkosloví, přirozená soustava známek, tak i sloh jest soustavou způsobův, kterak umělec své vidiny pronášeti, vkusu hověti a nelibosti se vyhýbati má. Lze tedy sloh porovnati s mluvou; a každá doba, každý národ vyjadřuje se mluvou svou, ač se dá smysl vyjádřeného i v druhé době, v jiném národě povědět. Jako sloh na provedení hlavního pravidla aestheticky (totiž samozřejmým soudem) zdůvodněného, tak manýra na provedení pravidla aestheticky nezdůvodněného, tedy nahodilého, subjektivního, osobního, dělaného, nuceného se zakládá. Obojí, sloh i manýra, jest soustavou pravidel; onde však jest základní pravidlo přirozeným (ač nikoli přírodním), zde pouze dělaným, jednostranným, tedy některou formu aesthetickou patrně urážejícím. V tom, že je manýra soustavnou, jednotně si počíná, podobá se slohu; ale že její základ jest pochyben, nedostihne ho, opičí se pouze za ním. Obojí nám při tvarech stavitelských dějepis uměny a vzdělanosti nejnázorněji ukazuje. Právě poněvadž stavitelství vpravuje svůj material do forem umělých, ne dle vzorů přírodních, nýbrž volně, tedy svobodě utváření tolik místa popřává, může se i nejrozdílnějším způsobem stavba prováděti, tak že pojem slohu (i manýry) nejvíce utkvěl na stavění, a odtud přenešen na spisování. Mluvíváme tedy o stavbě básnického díla, Platonova Dialogu i Shakspearova dramata, vědeckého pojednání i promyšlené řeči, a vždy při tom na mysli nám tane přehlednost celku, určitost jednotlivých částek, rozdělení hlavních i vedlejších dojmů, neúprosná rozměřenost uměleckého díla, velkost a pevnota měr, kterými působí a konečně jednota slohová, kterou provedeno jest. Při tom ještě dále zpodrobňujeme způsob stavby, podle rozličnosti forem aesthetických neb vynikajících zvláštností, mluvíce o stavbě smělé, více méně umělé, obsáhlé, složité, jednotné, neb zas pochybené, roztříštěné, zevšednělé, a podobně, berouce vždy smyslový podklad ke všem podobným výrazům ze zásoby umění stavitelského. Onoť jakožto vypodobování krásna rozměrného a při valné spoustě hmoty své musí všemožně dbáti pořádku, sou-

stavnosti, a proto také slovo architektonika zrovna za nejvyšší výraz slohu, řádu a přehledu bráno jest (architektonika věd).

Konečně stavitelství objasňuje smysl aesthetické formy. Zde každý nepředpojatý nejsnadněji připustí, že vše záleží na formě; zde umělec nepodává cit, nýbrž dům. Ale jak dům vypadá, na tom záleží. Dům silně vybízí ku praktickému posouzení, a přece opět v témže stupni ukazuje nejkrásněji, co jest čistá forma. Neboť zde je přece patrno, že dům se aestheticky líbí ne proto, že by se v něm pohodlně bydlilo, nýbrž formami svými. A proto celé výtvory nebo částky jich z architektury bývají dožadovány, aby pravý vědecký pojem formy objasněn byl, pojem, jenž v sobě zahrnuje víc než příhanu povrchnosti. Vezměme štít domu nebo roh nebo výběžek. Co jest nám na něm zálibným? Nemáť obsahu drahého ani účelu k něčemu užitečnému, ale líbí se čistě svými formami. Nikde to tak nevysvítá i mysli podjaté, poněvadž onen účel zevnější se do úvahy neplete, aspoň pomyšlení na prospěch budovy dá se tak snadno odděliti, že jej nikdo s uměleckou formou nezamění. Stojíme před Národním divadlem. Látka uměleckého díla toho jest dům, blíže určený účelem, jemuž věnován jest, Muse Thalii. Material jest cihla a pískovec, pak mramor, dřevo, železo atd. Forma divadla jest celý ten souhrn viditelných tvarů, krásno rozměrné, čárové i tvarebné, všechny ty body a dálky jich, čáry, přímky a křivky, plochy, sloupy ve všech různých poměrech a podobách, tak že obsah, vlastní totiž souhrn tvarů všech ničím jiným pověděti se nedá.

Ovšem namítne se, že přece lze obsah budovy jiným způsobem než stavebním vyjádřiti, a sice buď předně malbou, nebo za druhé vzorkem (modellem). Ale obraz nějaké hotové stavby jest sám opět uměleckým dílem, kdežto stavba jest mu látkou, daným předmětem, jejž malíř podle pravidel své uměny zobrazuje, podávaje onu stránku budovy, která se nám s jistého stanoviska v oku obráží. Ale schází velikost i realní vyplnění hmotivem samým, třetí prostoru rozměr. Modell jest budova v malém. Měřítkem zmenšeným zhotoví se výtvor (z jiného hmotiva než původní, ze dřeva, z hlíny, z lepenky a z p.), jenž budově veskrz jest podoben v přísném geometrickém smyslu. Předně odpadá účel, k němuž budova zřízena, a za druhé velikost, čímžto dojem velice rozhodně se proměňuje. S modellem a obrazem jest v obdobě obsah básně krátce pověděný a mnohá poznámka, co se týče srovnalosti i rozdílu, je zde sama sebou na snadě.

Nuže, co se posuzuje při budově Národního divadla? Budiž nejdřív, kterak ono účelu svému vyhovuje, tak že snad zřetel praktický (užitek, účelnost) před jinými pozornosti vymáhá; ale tážeme-li se po kráse zevnějška, přisvědčí každý, že jen forma rozhoduje: celé moře tvarův zdělaných ze samých čar, ploch a těl, tvarův, které už samy o sobě jsou ladné a zase obsáhlý celek ladně skládají. Obdoba tato platí o umění všem, zejmena o básni též; ale právě v stavitelství jest její platnost nejočitější, pročež v poetice na uměnu tu váhu položiti musíme. Jako co do slohu jest i v tomto ohledu zvláštní rovnoběžnost mezi plody obou uměn, a ne marně se říká, že hellenské drama má jednoduché ušlechtilé tvary jako hellenský chrám. Dějepis uměn pak rovnoběžnost onu i při jiných národech stopuje a objasňuje, při čemž toliko varovati jest, aby se nevbíhalo v druhou krajnost a obdoba nebyla činěna úplnou rovninou. Nyní všímněme si výsledního dojmu stavby. Ten budiž mocný, uchvacující, velebný; povždy se kloní k imponující jednoduchosti a znešvařuje se, kdy se ku stavbě přičiní příval malicherných ozdůbek, tret, pozlátka i strakatiny, což jen dětskou mysl jímá, vytříbenou odpuzuje. Když kamenný most monumentalní, svým stářím už proslulý k slavné příležitosti vyšňořen bývá nepřístojným rojem kytek, stromů, věnců, trávníků, stužek, sošek, obrázků, hesel, transparentů, hvězdiček, a k tomu ještě zasypán pískem a když tak zcela jeho majestatní tvar se ustraní a zakryje: projevují šňořitelé vůli snad ohromně dobrou, ale vkus barbarský as jako Goetheho Číňan v Římě. Stavba lahodí sama o sobě jsouc tak jasná a zřetelná, tak zcela na sobě postavená, rozměřená, a dochází zas až k dojmu milé utajnosti, zve a láká nás; ano v té okolnosti, že celek výtvoru v čase trvá, že všechny složky jeho nám současně dány jsou a z jejich přítomností co představ v duši, z jejich vzájemných poměrův onen cit libý jakožto udavatel sám sebou se vyrozuje, shledáváme důvod, proč dojem budovy za podobný klademe dojmu lyrické básně, dojmu hudební skladby, dojmu harmonie, že mluvíme o náladě výtvorů ve všech případech těch, přenášejíce účin z mysli na zevnější příčinu jeho. Ale touha, vylouditi dojem ten, nezbavuje architekta přísných povinností, kterak má hleděti čisté formy, všech na pohled nepatrných pravidel, nevydává ho nezřízeným pokusům hromaditi hmotu, nýbrž zavazuje ho spíše, aby čím hlubší má dojem býti, tím chytřeji užil všech dosavádních zkušeností a tím jistěji všechno vypočetl až do jednotlivostí. Právě zase veliká stavba znázorňuje rozdíl, jenž dlí mezi zbudováním celého díla uměleckého s jedné a

dojmem jeho s druhé strany. Co tuší laik stojící před chrámem svatovítským o celé — neřku hmotné práci, tu posoudí spíš — ale o umělecké, která v hlavě a v dílně architektově se odbyla: laik má dojem, a v jeho mocnosti tají se všechny ty složky. Tak i při velké básni; ukrytou, zmizelou činnost básníkovu prozrazuje stavba, na níž rozvrhování, členění, provedení, pracování i samému zraku tělesnému zjevno jest. Podstatná zvláštnost však architektury v tom spočívá, že může přímo probouzeti dojem vznešenosti, — což jiné uměny jen prostředečně konají, — a sice velikostí svých útvarů (palác, chrám, věž, pyramida). Je to zejmena vznešeno prostorové (tedy smyslové), k němuž se druží vznešeno síly, když považíme, co lidí musilo po dlouhou dobu býti spojeno ku provedení, — a s druhé strany jak dlouho zase výtvor stavitelský trvá, an kolem něho lidská pokolení se střídají jako „rodové listův“ kolem staletého stromu. I lze přivésti v obdobu se stavbou též ony věčité básně, jež veliké národy provázely po celém průběhu dějin jejich (jako Ilias a Oddyssea Helleny), básně tak objemné a trvalé, že se zdá, jako by též měly více než jediného původce a byly dílem celého rodu. Ba ještě více, — jestli že ony stavby na dlouhá staletí se zachovaly, přece s nimi básně závodí ano překonávají je, ješto slovem pro oko ustáleným (písmem a tiskem) výtvor básnický se rozšiřuje do času i kolem země, stávaje se majetkem zástupův mnohem četnějších.

## § 3. B) Sochařství.

Sochařství, jež podává útvary tělové, obracuje se vlastně na smysl hmatu. Neboť představu o těle jinak si sestrojiti nemůžeme, než berouce ku pomoci hmat a pocity svalové. Ale poněvadž hned zpočátku s rukou sdruženo jest oko, s dojmy hmatovými jdou spolu zrakové, stane se už v době před vyniknutím úplného sebevědomí, že zrak se vymaní a postaví nad hmat, konaje službu hmatu i do největších dálek. Proto jest pravá tvarba co do výsledného působení vlastně uměním prostředečným; ale původně jednoduchým, nepotřebujíc ke svému plodu ani světla (uměna bezesvitá) ani barvy (uměna bezbarvá). Než jako při každém zralém člověku ona doba dávno minula, kdy se hmatem tělo strojit učil, tak ani zde hmatu nepotřebujeme a jen v abstraktních otázkách se k němu vracujeme zas, má-li se co v zásadě rozhodnout. Krása zde vězí na křivé ploše, křivost je význak tvarebností, kdežto

barvy v malířství po rovinách se rozkládají a jen zdání křivosti se vzbuzuje. Poněvadž o křivost samu běží a nikoli o to, co ji vyplňuje, mluvíme vhodně o slupině, kterážto co naznačení hranic výtvoru celého je vlastním účelem sochařského tvoření. Slupina jest uzavřená, rozmanitě zakřivená plocha, tak tenká, jakž toho myšlenka stihnouti může: čistá forma, podoba jakožto podoba bez ohledu na čem vězí, co jí jest podlohou a tvořivem.

Toto, čili material tvarby je hmota pevného skupenství, tedy vše, co hmatu se opírá: nerost, látky bylinné i zvířecí; kámen, jako jsou žula, čedič, porfyr, pískovce, mramor barevný i bílý; hlína, sádra, kovy ryzé, směsi, spěž, lepokovy; dřevo, kost i slonovina. Nejvýše vhodností svou stojí ovšem bílý mramor a litý kov, byť slonovina se zlatem (chryselefantiny) dojmem nádhernosti plýtvala. Barvu socha snese, zvláště čím menší jest, ale obarvování soch není malířstvím, ač se při něm uměleckých vodítek šetřiti musí.

Tíhou hmotiva svého druží se sochařství k stavitelství, a vše, co v tom ohledu řečeno o stavbě, platí též o tvarbě: opětuje se podepření těžiska, zdání klidu, vypočtení polohy i zápas se zákony mechanickými; příkrost, tvrdost, nepoddajnost, však též i stálost hmoty nehybné, z čehož i zvláštnosti i nehody uměny samé vyplývají. Patrno, jak rozmanitě se sochařství s oběma sesterskými uměnami stýká, se stavitelstvím i s malířstvím; v ozdobnictví a v dekorativní činnosti vůbec všechny smyslové uměny ustalovací na sebe odkázány jsou. Dům bývá od sochaře i od malíře vnitř i zevně ozdobován. Co se týče tvarů z přírody vzatých, musí býti vesměs slohovány. Výrobou jich u velikém i v malém nejen umění ale i průmysl je zaměstnán: umělecké zámečnictví, zlatnictví, řezbářství, soustružnictví, zbrojířství, kovolitectví, kovářství, z nichžto se pomalu vysoká uměna sama vyvinovala. I znak našeho věku, stroj má svou aesthetiku. Nechť jeho účel se zdokonaluje; když jemu vyhoví, hlásí se požadavky krásy, a zbývá pole dosti široké, kde strojník po vůli si počínati může, tedy vkus mu vůdcem bude. Čistota, lesk, ladnost železných oudů i při parním stroji vedle síly, pravidelnosti, složitosti a zručnosti jeho nás mile dojímají. Pokrok ve strojnictví bere se také aesthetickým směrem podobně jako v mathematice; porovnání starého stroje parního s novým nebo nejnovějším nejlépe slova objasní. A takž na všechna řemesla můžeme rozestříti kategorii tu: vzory, které se v museích hromadí, mají právě na vkusné upravení všech výtvorů působiti. Moderní prostředky roz-

množovací i zde snahu tu podporují, ba tvarba i malba vzájemně se pošinují vpřed, an fotografií i nejjemnější záhyby tělotvarné se sdělují. Vylíčení povahy hmotiva a hlavní zkušenosti stran vhodných způsobů, jak se jím zacházeti má, náleží ovšem v podrobné uměnosloví, ba v učení řemeslné samo.

Přese všechny pozměny, jakéž vyskytují se na přechodu mezi malířstvím a sochařstvím, jest *socha* vlastním výtvorem uměny sochařské; odtud jmeno její. Socha musí míti podstavec a stojí bez pozadí; vedle ní stává jiných druhů, kdež předmět plastický nestojí na podstavci, nýbrž připevněn jest na svém pozadí. Tak povstane práce *vypouklá* (relief) se svými rozličnými stupni (ploskovypouklá, vysokovypouklá, nízkovypouklá, atd.) i *vypuklina* v *malém* (intaglio) či zmenšená, tak zvaná *kamea*, i *rytina*, prohlubenina jakožto obrácená kamea. I povstaly celé skupiny, vypuklost rostla, až konečně postavy se odlouply a samostatně před pozadím se vznášely; tím pozadí právě víc vyniklo, výtvor se blížil víc a více malířskému obrazu, a proto se octnul na scestí. I krajinu s oživou (staffaží) chtěli tak provádět. Než látka to nepřístojná. Tvarba nemá ty prostředky přeludu v rukou, a můžeme říci, že výtvor plastický je tím horší, čím více se snaží závoditi s obrazem; kdežto zas obraz by se připravoval o své nejvítěznější působení, kdyby se obmezil jen na látky sochařské.

Ale jednotlivá figura jest nejmilejším úkolem plastiky. Nechť jsou k tomu látky zvoleny z přírody, bylina nebo zvíře, vrcholiskem zde zůstane *postava lidská*. Ji vyrozumíváme *sochou*, a odtud vodítko uměny vzato. Postava lidská skytá nám nejsložitější plochu, nejvíc rozčleněnou, nejrozmanitější a nejvyrovnanější. „Uvnitř *příbuznosti* všech forem, jakéž sloh *vyžaduje*, vládne přece největší rozmanitost, jakou jen vynalézati lze. Mathematika nepřivedla to potud, aby vypočítala více než nejmenší díl oněch ploch, jichžto úseky na těle lidském shledáváme. A přece žádný tvar nebrání druhému. Svorně dmou se svalové vedle sebe, ocean to vln nejrůznějšího zakřivení, nejrůznějších délek, na jejichžto vrcholích tvarební obrazivost se vznáší a blaží jako obrazivost hudební na proudech Beethovenské symfonie.“ Nápadně vyniká dojem plochy takto umělecky zpracované vedle plochy beztvaré, jakáž roztříštěním sochy povstane (na torsu); tam životnost, zde mrtvost; tam nevýslovná zákonnost, zde slepá nahodilost. Takto kontrastem cítíme líp nezdolnou působivost krásných forem a utíkáme se při líčení jejím k slovu: zázrak!

Socha stojí o sobě, pevně a bezpečně na podstavci; nemá žádného pozadí, může býti obcházena a podává zevšad krásný pohled; je světem svým zacelením, přesně ukončeným, nejmakavější plod umělecký, samostatný, jasný i zřetelný. Co ještě malířství je dovoleno, je zde vyloučeno. Všechno rozplývání, naznačování, romantika nedozralosti i přezralosti, tvary pouze interessantní a nikoli plnoladné jen se vkradly do plastiky pokročilé a docházejí nedorozuměním obliby (plačící dítko, mrzák a p.).

Však člověk dokonalý! Jaká to hojnost nejkrásnějších útvarů! Čára profilu, oval v průčelí, zvýšeniny, ohyby, vlny i vlnovky, které se na všech průsecích objevují, jsou krásné samy o sobě, nehledíc k tomu, zdali *něco* znamenají, v kterémžto případě byly by *významné*, symbolické. Všechny ty křivé plochy a čáry ne proto krásné jsou, že je zříme na člověku, nýbrž naopak: poněvadž je zříme na něm, pravíme, že tělo lidské krásou ozdobeno jest. Figura lidská není proto znamenitá, že znamená člověka; ale poněvadž povrch jeho krásným jest, nalezáme postavu lidskou *znamenitou*. Mnohý člověk *významného* povrchu (jednostranný výraz fysiognomický, „*duch*“) je méně krásný než jiný, všední člověk. Sokrates byl méně krásným než gladiator. Ale pohodlí svádí zde ke vzorcům aesthetiky obsahové; dělají ze člověctví onen drahý obsah, z něhož pak nutně prý následují krásné formy. Viditelné člověctví, totě postava lidská. Přese všechnu krátkost a duchaplnost výroků podobných přece musíme právě při plastice na to upozornit, že nevysvětlují nic; neboť „člověctví“ je mysterium, do něhož klademe i krásu tělesnou, když jsme *dříve* posoudili tvary a z nich ideal si učinili (hysteron proteron). Aby obsah i povrch sobě přiměřeny byly, toť není kategorie jsoucnosti, věta metafysická, nýbrž *požadavek* právě zas aesthetický, spoléhající na absolutním soudě, neručící však, že tomu ve skutečnosti tak jest. My si přejeme, aby tak bylo, *má tak býti*, a tak z přání činíváme všeobecnou větu, že znamenité nitro utváří sobě i znamenitý, totiž krásný povrch. *Jediný* případ protivný dostačí vyvrátit onu všeobecnost, a námítek takových jak známo, je víc než dost. Neboť plastika nenápodobí skutečnost, ona idealisuje. Mění totiž tvary ve skutečnosti dané a sice velmi značně, víc, než povrchní pohled tušívá, v rozměrech obličeje i postavy těla. Některé tyto pozměny jsou odedávna známy, jiné náležejí k tajnostem mistra. Co roztroušeno po jednotlivcích nalezáme, snáší uměna v jeden souhrn smyslozjevné dokonalosti, v jedinou vidinu. Její vlastní látka jest ne člověk ve svém hnutí, ale

člověk ve svém klidu, tedy člověk normalní, ideal typu, bez oněch příměsků vášně, jichž mu dodati může malba. Proto se plastika hodí spíše k vypodobování vzorů (normativa, kanon), nežli zajímavých zvláštností osobných. Protiva mezi plastickým a pittoreskním vysvitne z porovnání dvou obličejů. Jeden jeví mladost, živé přívětivé oko, zabarvení (inkarnat) — druhý totéž, ale mimo to ještě něco jiného, co zbude, i když mladost minula, když oko se zavře a barvy zblednou, totiž základní, pevný, už v kostře založený tvar, právě plastika obličeje sama krásná. Proto vyhlašujeme druhý obličej za dokonalejší, kdežto první jen pěkný nebo půvabný jest. Malíř vítá výrazný — jak říkáme — obličej zrovna tak unešeně za objekt svůj jako pittoreskní krajinu: obličej rozrytý rádlem myšlenky, s runami odbytých strastí, vráskami i stopami věku. Však pro sochaře není to látka lákavá. Jemu neplatí „výraz“ nic, když není spolu krásný, formalně dokonalý. Co řečeno o tváři, budiž opáčeno o celé postavě. V postavě nepatrné, se shrbeným hřbetem, ploským košem a s hlavou nepoměrně baňatou může sídliti veleduch, jenž však Musu plastiky nepodplatí, ač výrazem obličeje spíše malíře získá. Největší intelligence nám nedá náhrady za nedostatek tvarebnosti, kdy se tážeme po kráse těla. Sochař vidí přese všechny přednosti ducha ony vady povrchu, nedostatek formy, zkrátka neplastičnost. Chcet bytost zachytnouti v květu jejím, v dokonalosti zraku i hmatu zjevné, v ukojenosti její. Dostihnouti chtěje ideální postavy, vyluzuje boha z kamene. Plastika jest uměna bohotvorná. Co při idealisování člověka nám na nejvyšších stupních zbude, zoveme božským. Věčný ten spor o božství uměna rozřešuje, ale lidé si to nechtějí přiznat. Veliký význam zde skryt, jejž vykládati nestačí aesthetika. Jsme na rozhraní aesthetiky a metafysiky.

Jako Homer i sochaři stvořili Hellenům bohy. A nejen ty, i polobohy, reky, sílu muže, krásu ženy, mladíka, vzorné ony typy, které věčně potrvají. Zde Hellenové vyslovily něco jednou provždy, — každý ten typus jest jako ἅπαξ λεγόμενον. Nikdo jich nepřekoná víc. Plastika je nejhellenštější umění. Musy, Afrodita, Zeus, Hera, Apollo i ty nižší řády pouze symbolických útvarů, satyrové, karyatidy, všechny tak hluboko zapustily kořeny v celé vzdělanosti naší, že kde se co tesá, vypodobuje, vyřezává, ryje, lije, buď k ozdobě nebo k naznačení jakéhosi zevnějšího cvičení, ano i tam, kde se nové podoby tvoří, personifikace nových pojmů, kterých antika neznala: všude činí se to podle starých vzorů, všude setrvává se při hellenském profile, při hellenských vlasích a vousích, při cudné nahotě jich,

při řásnatém rouše, zkrátka při té ušlechtilosti, již jinak podati nedovedeme. I nejmodernější polytechnika, vystavená od lidí, kteří jakživi ani slova řeckého neslyšeli, divadlo určené pro zástupy, kterým se o literatuře a básnictví řeckém nikdy nezazdálo, letohrádky, kasárny, soudy a budovy monumentalní vůbec, mají-li býti ozdobeny sochami, musí se to státi dle předpisů, podob a slohů řeckých. Tyť skládají nerozborné neztratitelné dědictví Hellady a přetrvají svými čistými, ušlechtilými vidinami zvuk řeckého jazyka. Jimi učinili Hellenové plastiku uměním světovým, jí se celým svým uměním blížili, a proto ustálilo se řečení, že antický ideal krásy jest plastický. I výtvarnictví národů posud mimo kruh hellenský stávavších blíží se jemu a chtěj nechtěj zdokonalujíc sebe musí přijímati formy jich. Ony dokonaly pouť kolem země celé, jsou majetkem vzdělanosti celého lidstva, jsou zkrátka tvary v pravdě světové. Jsou-li na jiných planetách krásnější, nevíme, ale že na zemi nad ně krásnějších není, je jisto.

A co se týče styku s poesií? Ano, mnoho jich jest a výrazy poetiky to dotvrzují. Jestliže Hellenové národem klassickým nazváni byli, zajisté ráz jich umění básnického, pokud jest klassickým, nejvíce se jeví v plastice. V přednostech plastiky ohlašují se hlavní přednosti uměny básnické Hellenův. Majíce mysl obrácenu na vlastnosti krásné sochy vyčítávali požadavky pravé klassičnosti. Klid klassického zíráme na výtvoru plastickém. Všechna roztříštěnost, nepokoj, nehotovost, těkavost je vyloučena. Jednoduché krásno, aneb vznešenost! Dále, co je určité, omezené, co zraku patrno jest, tedy o básnickém líčení, z něhož celou postavu i situaci zrovna vymakati můžeme, říkáme, že je plastickým. Tak jest Homer plastický u porovnání s tajůplností romantikův. Plastika jest umění nejobjektivnější. Jako těleso má třetí rozměr, tak i myšlenka nám obdobuje týž rozměr vedle rythmu a tonu. Výhradní látkou jest oběma uměnám člověk, tam jeho tělo v kráse, zde jeho hnutí, člověk vnitřní. Kdežto však plastika člověka ustaluje, vše vedle sebe podává, může básnictví podávati své zvěsti jen po sobě, z těch si pak sestrojujeme jeho postavu vnitřní, jeho povahu. Tím zřetelem je plastika v obdobě s dramatikou, jež také podává postavy. Styk však nesmí zakrýt rozdíl, v němž tak mnoho řečeno jest: succesivní a simultanní. Co se týče rozsahu látek, ovšem básnictví neskonale všechny uměny překonává. Obor plastiky je vlastně jen prosté krásno s lehkým nakloněním do vznešena. Co se však týče krásna vztažitého vůbec, jen málo přístupu mu dovoluje. Ironie, humor i

komika nemá místa; karikatura zde protivně působí. Nezralé, nepravidelné zdrůbky, hříčky dětské, konečně tragika jakožto pád vznešeného ne často plasticky se vypodobují. Vůbec pak všechna prudká hnutí mysli, které rozrývají tvář a zošklivují její ladný tvar, plastice se nehodí. Přese všechny jiné obdoby s básnictvím vysvítá její úzké pole látky. Jenže čím toto na jedné straně užší jest, tím dokonaleji se obor jeho může vzdělati. Kdyby se básník sebe více namáhal, nepodá nikdy přiměřenou odliku sochy; vždy jen popisuje dojem. Popsání samo může býti nádherné, ba přesycené, ale jak přece mdlá jsou slova ta, vidíme i při nejslavnějších toho druhu pokusích. Krásná socha vzbudí v mysli znamenitý ruch představ, napíná ji tak mocně, klidnotajůplně, že ovšem příhodnými nalezáme výrazy, jimiž Byron vítá Apollina Belvederského:

*Childe Herold IV. 161.*

Hle oblouku tam nemylného Pán,
Bůh poesie, života a světla —
To Slunce — sňato v lidský oud, a tvář
Hle celá zářící svou vítězslávou! *)
Teď střela lítla právě, světlý šíp,
Trest nesmrtelníka; hle v oku jeho
A v nozdrách povrhání vznešené,
Kol velebnost své plné blesky snuje,
A kmitem jediným se božství rozvinuje.

Však v těle spanilém — toť lásky sen,
Jejž snila jakás víla v osamotí,
Když roztoužena nesmrtelného
Si přála milce shůry — zjeven jest
Ten celý krásy ideal, jenž ducha
Kdy blažíval v nadzemském jeho vzletu,
An každý nápad nebeský byl host,
Prysk věčnosti, až všechny v pevném ryse
Jak hvězdy utkvěly a v b o h a sloučily se.

*) Za času Byronova byl ještě rozšířen starý náhled, že socha Belvederská představuje Apollina v okamžiku, an byl skolil Marsyu; kdežto nyní nad pochybu zjištěno jest, že držel v ruce aegidu, kráčeje s ní proti řadám nepřátelským (asi proti Gallům do Řecka vpadším). „Vítězsláva“ tedy také oprávněna.

A pravda-li, že Prometheus vzal Nebi
Ten oheň, co v nás plá, — zdeť zplacen zpět
Tím duchem, jemuž dána tvůrčí moc,
By mramor věčnou oslonil tu slávou, — — —
A zděláno-li rukou lidskou snad,
Však není lidské myšlenky to dílo.
Sám čas je posvětil, ba ani vráskou
Se netknul ho, ni barvu nezměnilo,
A žárem dýše týmž, v jakém se narodilo.

Ale jak je to málo proti dojmu sochy bezprostřednému! Básnické líčení jde tu oklikou duševního odrazu, a ne básníkovi výčitku činíme, nýbrž poesii samé, která má také přirozené hranice. Ani nejskvělejší líčení nenahradí názor, kdy „bůh v kameni" se nám zjeví sám.

## § 4. C) Malířství.

Poněvadž malířství přímo se obrací toliko na jediný smysl (zrak), jest uměnou jednoduchou; ale přece prostředkem oka zjednává dojmy tělesnosti, které původně vznikají smyslem hmatu a pocity tělovými. Jest uměním prostředečným, a při tom připouštějíc látku vzatou z jiných okresů krásna, skutečnosti, života, jest uměnou smíšenou. Tudíž malířovi jsou barvy, temnosvit, čárové (kresebné) i rozměrné krásno prostředkem ku znázornění látky zvláštní, však celý obsah jeho výtvoru (obrazu) jest nejen souhrn poměrů, ze kterých se ony druhy krásna vyrozují, nýbrž také látka sama jevíc opět aesthetické poměry jiného druhu. A tak celá hodnota obrazu skládá se ovšem jako výslednice z oněch složek všech, však jeho krása v užším pravém smyslu malebná záleží jen na prvých (kresba, temnosvit, barvy).

Malířství pracuje optickým klamem. Neboť zakládá se na přeludu, pokud v mysli vnimatelově vzbuzuje dojem tělesnosti, však pomocí barev pouze na jedné rovině. S barvami už dáno jest krásno barvové (harmonie barev), krásno temnosvitu, krásno čárové i rozměrné. Ale zde nezáleží jen na postavení divákově, nýbrž i na zdroji světla, an světlo odjinud padající změní také celý vzhled. Kdežto socha jest vypočtena pro celé okolí, tak že ji můžeme obejít a všude máme plný dojem: rozeznává se od ní malba, která jest vypočtena jen pro jedno světlo, pro určité místo zdroje i zase do-

padu jeho v oko divákovo. Neboť právě z rozličného odstínění strojím si na obraze třetí rozměr předmětu. Jak při tom záleží na stanovisku, ukazují geometrické rýsování, zobrazující geometrie a stínosloví, kdež postavení divákovo zrovna mathematicky v počet vzato. Účel nauk mathematických jest ne tak, aby se nám dostalo přeludu či zdání tělesnosti, nýbrž spíše přesných obrazcův, ze kterých bychom mohli vyníti jich pravé tvary a míry ve skutečnosti. Tedy pravda vědecká jest jejich účelem, a tak i pochody, kterými ty obrazce vznikají, ku činnosti umělecké se staví. Volné kreslení má se k rýsování, jako čárové krásno ku zákonnosti geometrických figur, jako temnosvit k vědeckému stínosloví, výkonné užívání světel a barev k optice; což ovšem nevadí, aby malíř měl vzhled do vět a zásad příslušných oborů vědeckých, ba známo jest, že malíři jim zrovna první základy dali (Leonardo da Vinci, Michal Angelo, Rafael Mengs a podobní duchové). Ano jest celá řada odborů na hranici mezi uměnou a vědou, zasahajících do malířství. Všechny jednají o materiale uměny malířské. Ovšem nad vědeckými poznatky stojí činnost umělecká, která volně koná, co věda po ní teprv vyšetřuje; ale uvědomiti sobě pochod ten i umělec touží. Umělec i zpytatel rozhojňují známosti naše o světlech a barvách. Jak rozděluje svit a stín, aby dojem třetího rozměru povstal (modellace), kterak se barvy kladou, co jest jedné každé zvláštní povaha, jak se mění při rozličném svitu, jaké tvoří směsi a přechody, jak vybízejí ku pokusům a jakých vyžadují studií, jaká křížení, součinění, souhlas i rozpor připouštějí a jaká krása zvláštního druhu z této nepřehledné hry barevných stupňovaných svitů se vylívá, to jsou tajemství malířův, kteří právě tuto stránku vlastně malebnou či malířskou na obraze nestranně oceniti dovedou. Oni znají povahu svého materialu a jeho půvaby prostému oku laika tak zakryté jako půvaby poměrův tonových nehudebnímu sluchu. Ano zde platí úplně obdoba mezi hudebním sluchem a malířským okem, jež rozeznává několik odstínů barev, kde jiné vidí barvu jedinou. Material malby je poddajný, a tudíž malba pohyblivější, lehčí, aetheričtější než stavitelství a sochařství. Barvy samy otvírají nový zdroj harmonií a působí půvaby svými, ještě než určitý obsah v malbě vyniká. Barvy jsou prostředkem, ale půvaby jich také cílem; kde příliš urputně snižovány bývají na prvý, tam postrádá malba svého nejpodstatnějšího půvabu: odtud také důvod, proč krajina jest látkou v malířství tak oblíbenou — tamť mohou barvy své koncerty bez obmezení provozovat (viz ku př. známé krajiny Hildebrandovy z cesty kolem světa).

Jak daleko oko nese, tak daleko rozstírá se říše látek malířských. Malířství z hmotného světa nejvíc obsahuje. První dělidlo této rozmanitosti jest ohled, zda-li obraz podává něco stálého nebo plynulého — stav nebo pochod, rozlohu (situaci) nebo děj (akci). Poněvadž malířství zobrazuje to, co je vedle sebe (uměna ustalovací), tedy současnost její pravý obor jest, vysvítá, které látky zprvu jsou přiměřenější. Nemůžeť obraz podati posloupně člen za členem z děje, a proto ani látky takové jinak se nepředstavují než zvláštním podskokem. Malíř vyjme z celého pochodu jediný okamžik ten, ze kterého se předchozí členové i následující nejlépe uhodnou, jakoby učinil průřez v proudě úkazův a sice na místě nejdůležitějším, na němžto směstnáno jest nejvíce dojmův, soustředěna pozornost, tak že fantasie názorem jeho nejhojněji se zúrodní a v rozmachu na obě strany se rozbíhá, aby vše, co bylo i bude, docelila. Totě onen plodný mžik tak nazvaný, též důrazný, an zahrnuje podstatné rázy postupy, doba „oplozená časem minulým a těhotná s budoucím“.

Druhé dělidlo týká se vlastních předmětů, které jsou obsahem. Naskytuje se příroda i člověk, oboje zas v malém i u velikém. Jsou totiž jednotlivé předměty, částky jich, úkazy přírodní nebo celý souhrn jich, na kterých přece určitou a rozhodnou jednotu zříti. Tedy jednotlivá skála, strom, květina, zvíře, — aneb krajina. Při obojím též vtírá se první ohled, zda-li obsah zobrazen jest v klidu nebo v ději. V krajině však může býti děj sice zahrnut, ale ráz její je vždy stálost neb ustálenost. Její tajemství jest pravdivost a jednota; v obou vězí důvod nálady tak zvané, jež v divákovi povstává a již on pak promítá ven na příčinu její říkaje, že krajina má jistou náladu. Touto stránkou dojmu stýká se z malířství krajina s lyrickou básní a s hudební skladbou (ráz hudební, lyrický). Od jednotlivých předmětův a zlomků postupuje obraz krajiny, přibíraje vždy větší a hojnější členy, obmyká pole, skálu, horu, les, řeku, jezero, otvírá moře, proniká vzduch, a tká z něho modrý šat hor (průzor vzduchový, čili vzduchovou perspektivu), horuje ve mracích a průhlednějších oblacích, obsáhá výhled na světadíly a povznáší se v čistý aether, by odtud zíralo se do všehomíra, k slunci a k měsíci, k hvězdám . . . . obor to průhledný a přece nedohledný. Poněvadž vykouzluje dojem svůj prostředkem optického přeludu, může ho užiti měrou neobmezenou; co v stavbě a v soše musí býti věcně provedeno, v malbě se toho dosahuje lehčeji: naznačí se to, a tak mohou býti naznačeny i nej-

větší dálky. Od ostrého rysu v *popředí* plyne nejen po šíré ploše obrazu, ale za jeho plochu a strojí *pozadí*, úrodné, nevybrané pole účinu, jímž proniká třetí rozměr a přesahuje rámce. Při tom sype celou spoustu půvabů na obraz svůj: co je kouzlo barev a stupňování světla, zde se může ukázati, totě pravé pole pro jemnou uměnu malířskou. Nejdřív nám podává něco pevně určitého, jakožto podklad pro zírající oko, ale pozadí toužně se otvírá, je snad rozplývavé, ale čarovné a budí v nás touhu do dálek. Zde s tou líbeznou svůdkyní barvou, s tou toužeností ke drahám světla, s tou rozptýlavostí a mnohoslibnou neurčitostí, s tou průzorností a přece tajemností vstupuje do malířství celá romantika, jakákoli se v hudbě i poesii jen objevuje. Což divu, že při posuzování takých obrazů též blouznění si svých osobuje práv a že oblažení poskytnuté nám hledá sobě obrazných výrazův a tak novou romantiku plodí. Nadšené líčení některých obrazů v tomto smysle ovšem kritikou není, ale spíše básněním o nich. My však pro básnictví lyrické učiníme si důsledek, že pravá báseň lyrická má na nás tak působiti, jako v malířství zdařilá krajina. Pravdivost a jednota má býti čistou zachována; do živlů vlastně přírodních (skály, kameny, voda, strom, les, hora...) nemá býti z lidských útvarů více přimíseno, než co zřetel jednoty připouští. Jen aby se celek na některou stranu vyznačil neb oživil, vcházejž do krajiny něco umělého: totě tak zvaná *oživa* (staffage); odtud její úkol i jmeno. Kdyby totiž více se podalo, hned ona záležitost lidská účastenství na sebe strhuje a jednotu krajiny ruší: znečištěna tak je nálada vždy, kdy staffaže *převládá*. Totě jako v lyrice náhlé poučování nebo prosaické, ale třeba jinak důležité neb užitečné vypravování, násilná tendence nebo filosofická myšlenka abstraktními výrazy pronešená. Krajina má zůstati netknuta závažnými ohledy z lidského života, jenž má zase své půvaby, hluboké a rozchvívavé; ale právě proto ony nejsou zde na místě, nýbrž samostatně skládají druhou větev látek: toť člověk jakožto člověk, ve společnosti i v dějinách. Nejdříve člověk ve svém přirozeném okolí, v určitém stavu všeobecné vzdělanosti (zátiší, lehké sceny z malého života, idylla, genre), až k těm typům určitých představ idealních, k malbám náboženským, které líbezností neb vznešeností svou oko unášejí, až zas na druhé straně ku podobiznám historických osob, k obrazům bitev a velečinův: jaká to směsice látek, v nichžto všechny aesthetické zřetele přicházejí ke svému! Prosté i vztažité krásno, komika i vznešenost, humor, pathos a tragika, jaká tu hojnost příležitostí pro nejumě-

lejší ruku a ducha vynalezavého! . . . tak že malířství celé jest mezi smyslovými uměna nejobsažnější, ač ovšem ku poesii se jen blíží, poněvadž svými prostředky hloubí duševních nestihne.

Půvab materialu samého, co se týče důtklivosti, podobá se v něčem půvabu tonův. Proto tak často hudba s malířstvím brána v obdobu, což náleží k oněm četným případům, které se mezi oběma uměnami, ba mezi každým párem uměn strojiti mohou z obou řad krásen (ustalovacího a proběhacího). Kdežto antický vzor krásy klidem vyznačen, tož chvění oběma uměnám společné bylo shledáno význakem časů křesťanských, středověkých až do moderních století: krásovzor středověku jest hudebně malebný. Slulo-li sochařství uměnou bohotvornou, může malířství týmže právem zváno býti uměnou světcotvornou. Onoť ve službě církve z látek náboženského kruhu vypěstilo a zušlechtilo postavy svatých. Ano církev co mluvy všeobecné obrazův užívala — malovaných i živých — a kterak ještě nyní působí při dětech „svatý obrázek“! Podrobné uměnosloví jedná o tom o všem, o barvě i světle zvlášť, i o látkách, a připojuje mimo to přehled všech pokusův a výsledkův, kterak uměna kdy za těmito cíli skutečně se snažila. Dějiny uměny jsou totiž nauce zdrojem dokladův.

Nyní jest patrno, proč se říká, že nejvíce se hodí pro malířství krajina, pak jednotlivá postava (podobizna, obraz z náboženských látek) a jednoduché výjevy ze života, a proč v historických malbách zůstává výsledek pod očekáváním. Zajímavý doklad ještě podává význam slova pittoreskní. Značíť ono ve svém pravém smyslu malebnost vůbec, avšak malebnost jeví se zejmena při krajině, v níž mnoho rozmanitých motivů vězí až k roztříštěnosti, tak že se onoho názvu nyní skoro výhradně o takové látce užívá, ze které se dá učiniti obraz proti krajině malebně nudné.

Každá uměna má jednu vlastnost, kterou nad ostatní vyniká, ač tato po jistých stupních nachází se v nich též. Onu vlastnost můžeme tedy na příslušné uměně zdárně stopovat, a odtud pak výsledek přiměřenou měnou jaksi v zmenšeném měřítku přenášeti k jiným, při čemž i rozdíly uměn důtklivěji se zpatrní. Malba působí na náš nejvyšší smysl, a to jí dodává zvláštních předností mezi uměnami; pomněme, že z pochodu vidění bere mluva své výrazy pro všechnu jasnost a všechno poznání: z viděti stupňováním povstalo věděti, a taktéž další páry slov: patřiti, pátrati; zříti, zírati;— názor, dozor, zračitý, očitý; zázrak, přízrak, průhlednost.... Všechna a podobná, tak četná slova vztahují se původně

k činnosti oka, však rozšířila se během užívání nejen k ostatním smyslům, nýbrž i ku pochodům duševním. Tak slovo názor prozrazuje neobojetně svůj původ, ale rozmohlo se u významu svém, an k úplnému názoru náleží i dojem sluchový, hmatový, dojem chuti, čichu, tíhy a jiné. Poněvadž ve skupině znaků má dojem zrakový nejdůležitější místo, nazvala se celá skupina podle něho, jakž povždy ze závažného bere se známka, tedy i název. A takž ani pro činnost duševní nemáme jiného slova, kdy chceme naznačiti její výsledek: když jsem něco tak poznal, že to mám zrovna před sebou, prohlížím do všech záhybů, říkám, že to vidím, zírám. Názornost jest naznačení nejhotovější zřetelnosti a jasnosti, všední i vědecké: vzor vědy, mathematika je veskrz názorná.

Podobně se má s obrazem. V užším smyslu jest to výsledek malby (tedy také metonymicky malba tolik co obraz), v širším smyslu psychologickém však jest obraz to, co po názoru v mysli zůstane. Předmět mimo sebe vidím, mám názor, jenž ve mně stopu zůstaví; předmět se v mysli mé obrazil. Když mi někdo chce učinit něco názorným, ukáže mi to přímo, nebo mi to objasní něčím jiným, podobným, — podá mi o tom přec obraz, představu úplnější, zřetelnější třeba méně správnou. Tak činí básník, ba každý umělec, ano odtud plyne jeden z nejčelnějších pojmů veškeré aesthetiky, totiž obraznost (die Bildlichkeit). Není snad potřeba výslovně doložiti, že to není pojem jednoduchý, nýbrž složený, a že tvoří záhadu ve všeobecné aesthetice, kdež jeho všechny složky, vypiývající z poměrův jednoduchých, se odhalují. Jak obraz v nejširším smyslu působiti má, vidíme na obraze malířském; z toho zrovna vyvozujeme požadavky obraznosti. Obraz budiž přehledný, jednotný, čistý, jasný, zřetelný, živý, uzavřený a ucelený; uzavřenost či ohraničenost obrazu proti všemu okolí makavě naznačuje rám, všestranná nepřestupná to hráze jeho. Nic nemá z rámce vybočiti, nic obvod malby přesahovati, sice se jednota a ladná přehlednost obrazu přeruší. Obraz jest jako průlom všední skutečnosti, jímž vidíme do jiného světa, nemá se tedy do ní zase spouštěti, nýbrž v sobě zůstati, v harmonii a v míře své. Za podobnými požadavky snaží se každý umělec, a proto aesthetické představování jest představování obrazné. Myslíme-li si tento pochod zvěcněný ve zvláštní mohutnost, obdržíme obrazivost, a na vyšším stupni, kdy nejen schopna jest obrazy vnímati a opětovati, nýbrž též nebývalé tvořiti, obrazotvornost (fantasie). Že tedy obraznost je nejpřednějším znakem všeho krásna, dochází zde nejlepšího vysvětlení. Vedle živosti barev

přichází k malbě ještě obsah, který zase jiným půvabem mysl jímá, tak že konečně celý mocný účin obrazu se dostavuje. Lidu a mnohým jazykům sluje co barevné, krásným; ba někdy zrovna nejživější barva, červená, má tu výsadu sama (červený = krásný). O člověku slíčném říkají, že je jako malovaný, a lidová píseň dí o Mařence: „Kdo by tě Mařenko nemiloval, vždyť jsi tak, jakby tě vymaloval!“ Podobně německé „krásný jako obraz“ (bildschön) jest velice významné. Zkrátka k obrazu pojí se krása, v básnické mluvě obrazy jsou, jimiž se různí od prosy. A nejen předmět, o nějžto běží, též ostatní přívlastky malby přenášejí se v umění jiná, zejmena v básnictví. Mluvíme v poetice o pozadí, jež básník dá svým postavám, mluvíme o idylle (obrázku) a staffaži její a jiných původně jen v malbu náležejících pojmech.

Jen pomocí těchto obrazův dosáhne se básnického dokonalého představování, úplného a dokonaného, které se tak účinně do mysli tiskne. Básník nemá sice onoho přímého znamení jako malíř; tento, kdy chce vidinu svou vtělit, užívá barev, vůbec viditelných, přímo působících prostředků. Co na jeho vidině je červené, to také na výtvoru samém červeným učiní; barva je malíři materialem, kterému každý rozumí. Básník však nemůže svou vidinu tak bezprostředně podat; nepodává barvu samu, nýbrž naznačí ji jen známkou, totiž slovem, řekne: červený. A jak v tomto nejjednodušším případě podobně má se i v složitých. Zde všudy co do živosti básnictví ustupuje malbě a jen zvláštním podskokem opět nahrazuje nedostatek svůj; básník totiž místo abstraktním slovem naznačí věc svou novým poměrem aesthetickým, na němž tedy nová krása i spolu živost se zakládá. Vida podobnost mezi předmětem, jejž líčit má, i jiným, který živě na mysl působí, živěji než pouhý přesný pojem, užije tohoto druhého předmětu, aby onen znázornil v jedné vynikající vlastnosti; tak na příklad místo červené tváře řekne: tváře jak růže, což má ihned jiný dojem v zápětí: totě básnický obraz. Na takových podobnostech zakládají se všechny básnické obrazy, metafora, porovnání, podobenství, i vtip i hádanka i zosobnění. I nazvání jich, že jsou obrazy, jest už také přenešeno, jest samo též básnickým obrazem. A tímto prostředkem zas básnictví vyniká a překonává ostatní umění, an z každého obrazu básnického veliký proud představ vyplývá. Malíř nemůže na tvář vymalovati růži, ale jaké city se budí v nás při pouhém pomnění na královnu květin, na symbol mladosti, zdraví a lásky! Však nesmíme při tom sebrati v počet růži celou a logicky vykořistiti porovnání až do

záhybův; onoť má vždy jen jednu stránku, jednu význačnou vlastnost znázornit, na niž básník důraz klade, an ostatní představy, které se též do vědomí vtírají, zapuzuje. Tatáž růže může jindy znamenati, že nic není bez trní. Okolím se mění význam slova, právě že není přesný pojem, nýbrž kolísavý ale luzný obrys, a básnický obraz jen porovnáním (jednostranným, více méně zkráceným). Nutný následek zvětšené důraznosti jest úbytek správnosti: totě tajemství básnické nelogičnosti.

I mají tedy obě uměny mnoho styků, ale rozdíl mezi nimi je také patrný. Styk i různost mezi malířstvím a poesií byly už za dávných dob činěny předmětem zajímavých úvah. Látku mohou míti tu samou malba i báseň, ale jak je rozdílný způsob u provedení! K tomu, co svrchu pověděno jest o povaze malby, dodejme jen podstatný rys poesie a vysvitne ihned celý roj vztahů. Malíř podává jen průřez děje, nejplodnější jeho okamžik, kdežto básník celý děj, an jeho dílo v čase probíhá. Báseň tedy obsahuje či může obsáhnouti víc než malba, avšak kterak to obsahuje, činí podstatné rozhraní mezi oběma. Ačkoli básník všechno, tedy i malířské látky zvoliti může, není s to, aby vše též podal jedním rázem, zde by se vzdal význačné přednosti své uměny a pachtil by se marně za malířem. Tedy kdyby popisoval zevrub a zdlouha, co na obraze jedno vedle druhého vidí, kus za kusem, předmět za předmětem, zahrnul by sice fantasii naši přívalem znaků, ale místo jeho slov byl by nám obraz přece milejší, poněvadž účelu rychleji, krásněji a důrazněji dosahuje. Nesnadnost takého popsání velmi pěkně lze viděti při otázce, jak ten či onen člověk vypadá. Prostá mysl hned se jí zalekne a řekne: To nemohu; nebo se dá do popisování a říká barvy. Chtět slovy malovati, je zpozdilé, a proto takové malování, totiž popisování (deskripce) do poesie nenáleží, nýbrž spíše do přírodopisu, cestopisu, zeměpisu. Zkoušku protivou můžeme učiniti nejen na daných a dodaných úlohách středních škol, kde se ukládá ku příkladu: „Popis mé světnice“, „Popis naší vísky“, „Popis města“, „Popis jara“, „Popis lesa“ atd., ale též na pracích proslulejších, ku příkladu v četných románech, kdež autor do podrobna či minutiosně popisuje tu zevnějšek, šat, obličej svých postav, tam obydlí, neb zas krajinu (malíř by to dovedl zcela jinak) a podobné, při čemž nám ukládá, abychom si z těch jednotlivých podrobností pracně sestavili obraz (!). Než vzdor všemu namahání toho nedovedeme, z čehož trapný pocit nezdaru, a poněvadž nás při tom nic neláká, i nudnost následuje. Italští

epikové, jakož noví romanopisci angličtí často si libují v takových popisech, které ač od mistrův uznaných, přece šíré čtenářstvo za nudné a aesthetikové za nebásnické prohlašují. I platí věta, že popisná poesie není poesie, nýbrž prosa.

A přece podává i poeta obrazy. Ano, ale jinak než malíř. Tento zobrazí, co z látky je za jeden okamžik vidno, a zobrazí to jen viditelnými prostředky. Onen může podati celý pochod a tímto způsobem nedostatek barev nahraditi, ba malíře předčiti. Podávaje obraz složitého předmětu nebo celé skupiny, ukazuje nám ne najednou částku vedle částky: tu by zůstal pod malířem; ale ukazuje nám vznik, vývoj a zrůst jejich, tak že duševním zrakem vidíme věci před sebou povstávati, že sami dostáváme vnuknutí či popud do fantasie, abychom skupinu zjevů sestrojovali a tím způsobem ovšem nejlépe ji poznali. Poesie popisuje vznikoslovně čili geneticky, vznikoslovné popisování pak je líčení. Co malíř podává hotovo, to básník ukazuje vznikající, postoupací, rostoucí až do vrcholu nebo do konce celého pochodu. Příkladův zevšad je hojnost; slavná líčení požáru, moře rozlíceného, bouřky, bitvy, průvodu a pod. jsou dosti známa. Každé z nich obsáhá tolik látky, že by malíř zas chtě totéž, musil zjednati celou řadu obrazův. Jak často setkáváme se s líčením bitvy a jak znamenitě se to daří, když autor básnickým pudem veden, nebo zevnějším účelem donucován, onoho postoupacího živlu se drží a hlavně ukazováním změn záměru svého dosahuje; ve všech takých zprávách je kus poesie, nechť je to román Tolstého, nebo list dopisovatele o bitvě, kterou viděl, nebo zpráva generalního štábu; i v té je někdy bezděká poesie grandiosního líčení (viz na příklad znamenitou zprávu pruskou o válce francouzské r. 1870). Vše to jsou pochody, úkazy, které se už povahou svou k líčení hodí; za touž příčinou výkony lidské, tedy jednotlivé činy i děje, kdež výhodnost tak vyniká, chtěli někteří za výhradnou látku básnickou prohlásiti, což jest však nepotřebné obmezování. Všeobecně se může říci, že pohyb jest živlem básně, a v terminus ten vejde se obojí, úkaz přírodní i jednání lidské. I vychází pravidlo nejvšeobecnější: básník hledí nám věci zobraziti živlem pohybu. Zde se objasňuje aspoň s jedné stránky vhodnost látek pro úkoly básnické; každý pohyb se k líčení lépe hodí, a právě mysl básnicky nadaná, donucena-li ku popisu složité skupiny stojací, buď si pochod nějaký do ní vmyslí a podá víc než úloha žádala, nebo obmezí-li se zněním úlohy, podá výsledek nejchudší, přemožena jsouc tíhou prosy v látce své. Důsledky paedagogické z okolnosti té jsou na snadě.

Než i statické, totiž věc v klidu, může sobě básník učiniti látkou a vylíčiti ji tak, že obraz na mysli vtane. Ale to se stává uměleckým podskokem; učiní totiž věc ličitelnou členem v řetěze nějakého děje, tedy buď jevištěm, neb nástrojem, nebo překážkou, a jako mimovolně vplétá líčení její do hlavního proudu děje. Líčení lodě se podaří nejlépe vypravováním, jak se zboží nakládá, jak se loď pohybuje (veslem, či plachtou, či parou), jak s vlnami a větrem bojuje, jak na cíli svém břehu se blíží, zakotvuje atd.... Meč reka líčí ruka básníkova jinak, než jak by jej malíř maloval: ruka se promění v ruku zbrojířovu, básník nám vypravuje, jak meč povstal, jaké okrasy zbrojíř do něho vpálil, jak jej ostřil, leštil, zkoušel a spokojeně v pěsti vážil. Tak dává věc povstávati před námi a nehmoždí se popisem hotové, což by zas malíř lépe dovedl. Složenou zbroj popsal básník v pochodě, kdy v době důtklivé rytíř ji na tělo připíná, znenáhla, až bojovník cel obrněn před námi na kůň vsedá. Rovněž tak složený oděv při oblékání, místo co by osobu oděnou úzkostlivě malovati chtěl a při každém záhybu, při každém knoflíku se pozdržoval. Světnici lépe vylíčím, když vložím do ní nějaký děj, jejž vypravovati mohu; při tom jednotlivé věci, nářadí, vlastnosti a znaky její, vyhlídka a jiné zvláštnosti vystupují, kdy je toho potřeba, nenuceně nad obzor, že konečně s dějem samým i místo jeho před okem čtenáře nebo posluchače se vznáší. I krajinu možno popsati účinně, líčením procházky neb výletu, při čemž předmětové znenáhla vystupují, nové a nové rozhledy se otvírají; do toho po příležitosti vpadá rozjímání, zpomínka, smutek, zas naděje, až se celek zaokrouhlí a pomocí básnických půvabův obraz krajiny se dokoná. Novověký mistr v líčení krajin jest Byron.

Tak zůstává přece zobrazení něčeho statického vždy vedlejším účelem; onoť jen oklikami do básně se loudí. Jeden a sice nejúčinnější jsme právě shledli. Jemu ovšem ne vždy se daří, někdy ani není možný; tu básník opět jiným podskokem věci se zmocní. Kde nemůže líčiti geneticky kus za kusem, částku za částkou, jak povstávají a v celek se kladou, líčí účin, aby objasnil příčinu. Od starého příkladu Homerova až do nynějška libují si básníci v tomto účinném prostředku. Když Thetis dlouhým prošením konečně Zeuse obměkčila a on jí splnění slibuje, líčí jej Homer takto: „... pravil a tmavými brvami kývnul Kronion; i splynuly vonné kadeře s nesmrtelné vládcovy hlavy a veliký se zachvěl Olympos.“ Moc a velebnost nejvyššího boha krátkým slovem šťastně znázor-

něna: malý jen pohyb jeho hlavy — a Olymp se chvěje! Do toho místa prý pohroužil se Feidias, aby čerpal odtud nadšení a pohnútky k utvoření podoby bohovy, i povstala proslavená socha Olympického Zeuse, o němž hlava Otrikolská slabé dává naznačení. Ostatně líčení slávy, mocnosti a velebnosti, obsáhlosti i divotvornosti Boží dochází jinde mohútnějšího výrazu; bible oplývá místy podobnými a zejmena kniha Job slyne jimi. Na líčení Homerovo upomíná verš tamže 26, 11., kde se praví o Všemohoucím: „Ano i sloupové nebeští třesou se a pohybují se od žehrání jeho.“ Na jiném místě zas původce knihy přivádí m o ř e v porovnání s mocí Hospodinovou, jakby se choulilo před ním a jako dítko poslouchajíc své děsnovalné vlny sklánělo. Řečí hromovou vytýká Jehova člověku mudrujícímu malost jeho a táže se „z vichru k Jobovi mluvě“:

Kdes byl, kdy zakládal jsem zemi?
Víš, kdo ji rozdělil neb na ni lano vztáhl?
V čem ponořeni jsou její podstavcové,
Aneb kdo založil uhelný kámen její,
An jitřní hvězdy spolu prozpěvovaly
A plésali všichni synové Boží?
Kdo uzamykal moře branami,
Když jako z lůna matky vyproudilo?
Když jsem mu mrak položil za oděv,
A páru mhy učinil plénkami,
Když hranice jsem jemu kladl
A závory a dvéře ustanovil,
I řekl jsem: Až potud vycházeti budeš, a nic dále,
Tu, pravím, složíš pýchu dmutí svého!“

Zvláštní případ účinu jest, kdy prostředně nám se jeví na duševním stavu divákově; k tomuto prostředku rádi sáhají dramatikové, nemohouce neb nechtějíce děj přímo oku představiti. Představí jej některé ze svých postav v dramatě a ukazují na duši její, jaké výsledky má tam děj bezprostředně zíraný, čímž dávají obecenstvu soudit o ději samém. Od mysli jedné, bezprostředně zúčastněné, přesmykne se věc na mysl naši, skutečnost jaksi se odrazí od mysli oné a dojde nás. Totě líčení d u š e s l o v n ý m o d r a z e m (psychologický reflex). Příkladův na všech stranách; zejmena děsné věci bývají takto odbývány za koulissami, herec nám jen vypodobuje hrůzu, jež při nich člověka jímá, a z hrůzy té si sestrojujeme zpět její důvody. Avšak ani epik nepovrhá prostředkem

tím. Kdyby někdo měl vypravovati o krásné ženě a počal by: „Černý vlas, bílé čelo, modré oko, ruměné tváře, červené rty atd....“ dělal by marnou konkurrenci malířovi a minul by se úplně s účinem. Ano i tehdy, kdyby výčet svůj chopil o něco výš: vlas její toť havran, oči to blankyt nebeský, tváře jak růže, rty jako maliny a p., zůstal by pod cílem svým. Starý hle vtip Homerův, jímžto vylíčil Helenu, ženu nejkrásnější. „Právě týž Homer, jenž všeho kouskovitého líčení tělesných vnad tak zúmysla se zdržuje, od něhož sotva jedenkrát mimochodem se dovídáme, že Helena měla bílé rámě a pěkný vlas, — právě ten básník dovedl vzdor tomu nám o její kráse takový učiniti pojem, který všechno daleko předčí, co umění za tímto účelem podati schopno jest. Zpomeňme si na ono místo, kde Helena do shromáždění starostův trojského lidu vstupuje. (Ilias III. 156—160.) Vážní starcové ji spatřují a druh ke druhu praví:

Nelze zazlít Trojanům ni Achajským pevnooděncům,
Že pro takou ženu dlouhá léta už útrapy snášej':
Tať zevnějškem svým podobná bohyním nesmrtelným.

Co může živěji představu o kráse vzbuditi, nežli že chladné stáří ji za hodnu uznává války, která tolik stála krve a slz?... Affekt, jejž cítí, jest okamžitá jiskra, kterou jejich moudrost ihned udusí, jen určená, aby Heleně vzdala čest, nikoli však, aby sebe znectila. Starci vyznávají svůj cit, ale připojují k tomu:

Avšak i tak, se vší krásou na lodích se navrátiž,
Ať nenechá tu po sobě pohromu nám i potomkům!“
(Lessing v Laokoonu XXI. XXII.)

Zcela podobného druhu jest líčení krásy Adiny v Byronově Kainu, kdež Kain přehlíží všecky půvaby nebes i země a dodává, že se od nich odvrací, by hleděl na tvář Ady (viz překlad Kaina str. 74). Konečně v třetím líčení ženské krásy potkáváme se zrovna s poukázkou k malování: „Maluj obraz, jenž se září hravou...“ (Kollár, Slávy dcera, znělka 24.). Zde básník ne dušeslovným odrazem, nýbrž bezprostředně líčí, ale také za dojmem uvedených dvou popisů zůstává. Podobné jest líčení Zuleiky v „Nevěstě z Abydu“. Srovnání několika popisův těch ukáže nejlépe jich účinnost i rozdílnou hodnotu básnickou.

Dušeslovný odraz může se státi také v básníku samém; to jest pak líčení hnutími vlastního nitra, spravedlivá to známka lyriky. Tak vznikají ony pathetické popisy, ve kterých se zdá, jakoby obraz

zevnější byl jen ozvěnou nitra básníkova, dokladem nebo výrazem jeho nálady, nazvané pathetickými proto, že osobnost jeho vystupuje jakožto trpná, sama zúčastněná, — proti jiným básním, kdež osobnost původcova ustupuje zcela do pozadí, kdež jen zosobňováním a obrazy metaforickými pochod neb situace se vypisuje. Velmi karakteristické pro jeden i druhý směr jest následující vypsání bouře; jednou ji popisuje v Alpách u jezera Ženevského (13. června 1816 o půlnoci) Byron, po druhé, asi v okolí pražském, Hálek.

Nebe se změnilo! — a taká změna!
Ó noci, bouřko, jste tak divnomocné,
Přec libé v moci své jak záže jest
Tmavého oka v ženě. Dál a dále
Od výše k výši mezi hromu rázy
Blesk skáče ohnivý. Ne jeden mrak,
Než každá hora našla jazyk svůj,
A Jura odpovídá ze své řásné mhy
Zpět Alpám jásavým, jež na něj volají.

A totě v noci! — Noci velebná,
Tys neseslána k spánku! Sdílet nech
Mě s tebou širou, divokou svou slast,
Být dílcem bouřky, dílcem tebe samé!
Jak září jezero, fosforné moře,
A těžká krápěj tančíc k zemi padá!
A teď zas černo, a zas temena
Hor výskajíce provodí svůj ryk,
Jak vítaly by zemětřasu vznik.

Tmo, blesku, vichře, horstvo, mračna vy,
I s duchem, jenž udílí citu vám
A cítí vás, — ba právem zvete mne,
Bych probděl noc, — a doznívající
Váš v dáli hluk, toť ozvěna je toho,
Co ve mně nikdy nespí, já-li spím.
Však zjevte mi, ó bouřky, kde vám cíl?
Zda bouřím v člověku se podobáte,
Či výš jak orlové kdes klidné hnízdo máte?
(Ch. Harold III. 92.)

V básni Hálkově však popsána bouře jinak, — osobnost básníkova zde ustoupila, — a jen zevnější obrazy táhnou kolem nás:

Tu vítr nadmul sobě plíce,
Tvář na sebe vzal vědeckou,
Sňal píšťaly a všecky trouby —
Dnes zahrajou nám tureckou.

Blesk na kůň vsed' a za ním letí,
Vzad šlehem dává znamení,
Hrom rachotí na velký buben,
Na nebes černé sklepení.

Prach již se točí na opatku,
Teď vítr počal větve brát,
A kde se strom mu staví v cestu,
Hned natáh' se jak kolohnát.

Věž v úctě naklonila čelo,
Dům střechu smek' jak čepici,
A stará chatrč poskakuje,
Jakoby zmladla v děvici.

A hudba hřímá přes vsi, města,
Přes vody, s kopců, do letu —
A slavný úřad v udivení,
Že nedal k hudbě paletu...

Jako básník při popisování někdy v obor malby zabřídá, podobně stává se malíři, že přeskakuje obor svůj a látky si volí, které jinému náležejí, zejmena látky básnické. Tak povstávají obrazy co do zevnější formy, barvitosti, kresby snad zdařilé, kterýmž ale nerozumíváme, není-li výklad při nich. Buď jest výklad sám vlastním výtvorem uměleckým prvotním, a malba jemu pak illustrací, — anebo připojuje se slovo co vedlejší zjev k obrazu, nemajíc jinak umělecké hodnoty, tak zvaný programm, jenž nám široce prozrazuje, kam co směřuje, co každá čárka znamená. I malují nám jednotlivé figury ze známých nebo neznámých básní, celé scény ze života podle romanu a novell, veliké události z historie nebo symbolicky celý průběh nějaké velké myšlenky; Lear na pustě, Král Václav v žaláři, Kaulbachovy „Pouť národů“ nebo „Reformace“ — a podobné: sbírka výrazných znamenitých hlav, — ale dole gallerie jmen s ciframi a kniha vysvětlivek po ruce. Obraz takový vystu-

puje z rámce svého. Dílo umělecké má samo sebou a za sebe mluvit. O programmní malbě totéž platí co o její družce hudební, jež také chce býti básnictvím, filosofií dějin, psychologií, náboženstvím a Bůh ví čím ještě, — a snad tím vskutku jest, ale hudbou nejméně. Obě zabíhají do krajin sobě docela cizých; rozšíření rozsahu je však seslabení pravého jádra, an každý umělec jako Antaeus jen tenkrát plnou silou působí, když se matky země dotýká, když neopouští půdu svojí uměny. Z malby i z hudby pak jde hlas o básních, ku kterým je potřeba vysvětlování učeneckého, výkladů, desk, rodokmenů a suchoparné známosti o nahodilých věcech. Proč tak rychle zanikají, jest na jevě.

Tak bohaté jsou styky a zas různosti mezi malířstvím a básnictvím. Každé z nich má svůj výhradní obor, z něhož vykročiti nemůže, své vlastní krásno, jež se jiným nahraditi nedá, tak že tím zřetelem jedna uměna vedle druhé rovnoprávně stojí. Nicméně má básnictví hojnější říši látek svých a předností, které v duchovém krásnu i v lehkém jeho materiale založeny jsou, kdežto malířství jest mu opět vzorem ale spolu hranicí pro všechno líčení, tak že kořist naše z parallely této jest odpověď na otázku: Kterak má básník líčiti? Buď podávati obrazně člen za členem pochodu časového, nebo zjevovati účin, jejž celek má na bezprostředného diváka, jímž může být i básník sám.

## § 5. D) Hudba.

Všechny uměny smyslové, které jsme považovali, zakládají se na pevném tvaru; malířství sice užívá také dojmu (barvy), ale vždy co pocitu ustáleného na ploše. Zvuk však jest dojem v čase probíhající a nedá se nikde v prostoře pevně zachytit. K tonu (k jeho jakosti i síle) přistupuje ještě rythmika, čímžto vzniká hudební celek — skladba. Hudba jest tedy jednoduchá uměna, obracujíc se jen na jediný smysl: sluch. Ona však dále jest také bezprostředná čili přímá, an se skutečně s tímto smyslem spokojí a ne k jinému pomocí jeho mluví, tak jak činí malířství, že pomocí zraku mluví k hmatu, a mimo to jinorodý obsah podává (jejž i poesie obrati si může). Hudba dále jest uměna čistá, poněvadž s jiným obsahem se ani mísiti nemůže.

Zvuk jest dojem smyslný; krásno ze zvuků vznikající jest sice čin ducha, jako každé krásno, jest tedy duševního rázu; ale poněvadž členové hudebních poměrů jsou z oboru určitého smyslu

vzaty, jest hudební krásno krásnem smyslovým. Už každý ton zvlášť o sobě působí důtklivě na člověka; vždy smyslné vyniká živěji, neodbytněji a k tomu ještě u větší míře, když je to pohyb, jakož ton jím jest. Lahoda jednotlivých tonů, příjemnost zvuku co zvuku, smyslný elementarní dojem ten jest jakousi volavkou, která mnohou mysl přiláká blíž a přivede hloub. Však to jest jen věno materialu samého, cožtě teprv vnímáme na hudební skladbě! Tu jest na prvním místě kostra rythmická; jaký podíl z celého účinu skladby připadá as na rythmus, nejsnáze lze pozorovati na případech jednoduchých, kde se rythmus sám objevuje a sám působí. I na zvířata prý vyrážení rythmu bez účinu není; jakých dokladů však můžeme nasbírati z pochodův, z tance a z jiných podobných zjevů, ve kterých časomíra nejhlavnější věcí jest! Výrazy pro postup časový vzaté z mluvy obecné i z názvosloví hudebního (Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto a p.) týkají se jen jedné částky složitého celku, jsou vesměs velmi chudé a přece už naznačují co zevnější známky také náladu mysli, chceme-li si jakous mysl mermomocí pod rythmickou úpravu přimyslit. Za druhé přichází sesilování a seslabování zvuků čili rozmanitá dynamika skladby obdobná s rozdělením světla a stínu v malbě, z podálí opět naznačovaná slovy (piano, forte, crescendo, morendo a p.) a může opět stopováno býti do svých nejjednodušších případův, které už dostatečný účin ukazují, aby se pochopilo, že účin musí při znamenitějším celku býti zrovna překvapující. Kouzlo, jehož malíř temnosvitem na obraze docílí, jest sice správná obdoba, co do síly však dává jen slabou zvěst o mocnosti dynamiky v rukou hudebníka. Dále přichází krásno vznikající z posloupnosti tonů čili melodie s líbezností svou. Však co jsou líbezné melodie? Asi totéž co pro oko líbezné čáry, ladná vlnovka, ušlechtilý oval, arabeska a podobné, — nebo střídání barev podle fysikalní obdoby — — ješto ucho jest okem pro pohyb (kmitání) vzduchu. Když dojem melodie už v nejjednodušším případě tak patrný jest, tím snáze se zpatrní jeho zrůst v případech složitějších a umělečtějších. Konečně s melodií vystupuje harmonie, jež ladnou čáru melodického postupu podkládá, zaplňuje a oživuje svými souzvuky jako kresbu barvami, jež těží z pokrokův novověké nauky hudební i strojnictví hudebního. Onať nejen umělé útvary plodí, pokud se soustavou not dají zachytit, ale přivádí zvláštní netušené timbry do skladeb hudebních a provádí vědomě za úmysly zvláštními, co v menším rozsahu dáno jest timbrou jednotlivého nástroje, a tak se působením svým

přiklání k onomu prvotnímu dojmu zvukův samých, vlastně hudebních zvěn, an to nejsou jednoduché tony, nýbrž složeniny z tonův. Spletitá, přec průhledná, do podrobna provedená kostra rythmická, sesilování a seslabování zvukového proudu, melodie a harmonie se střídající v hojném souhrnu, měna barev zvukových a řízný smyslný přízvuk nástrojův — to vše v jednom uměleckém celku vystupujíc nebylo by dostatečnou půdou, z nížto by celý dojem skladby vyrůsti a spolu pochopen býti mohl? Musil by býti přivlékán obsah zcela jinorodý, aby dodal on teprv posvěcení útvarům hudebním? Do hudební skladby můžeme ovšem veslyšeti něco; můžeme si mysliti, že ty její líbezné, mírnoplynoucí melodie jsou zobrazením nálady duševní, rovněž takého toku představ, — sem dále připojiti klidné zátiší, blaho životní v rodině, v obci, v přírodě, zkrátka idyllu. Když následují hřmotné akkordy, aj tu si strojíme bouř, rozvlněné jezero i pobouřené zástupy, povstání, boj lidu s tyrannem, až konečně vše se počne vyrovnávat a k smírlivému dospěje konci. Nicméně z vytčeného obsahu toho neplyne hodnota skladby; kdyby neměla těch pěkných, samostatně hudebních útvarů, domnělý obsah by jí nepomohl. Každý pak podobný obsah jest při hudbě jen domnělý; jen poměry tonův skládají tajemství hudebního krásna. Ani staviťelství neukazuje tak jasně, co jest čistá forma; neboť na výtvoru stavitelském přece ještě zevnější účel, obsah jeho více méně se vtírá. Ale hudba nemá ani zevnějšího účelu, ani látky všedně praktické, ani v přírodě vzoru, jehož by dostihala a nápodobila. Znám jest výrok Fr. Schlegela architekturu zovoucí zmrzlou hudbou; i dodati možno, že naopak hudba jest plynoucí samostatnou ornamentikou, či fantastickou architekturou. Ano v hudbě máme pravé vtělení principu formového, odkryté tajemství všech uměn co uměn, ještě ve všech ostatních látka (neb obsah) soud pozměňuje. Že hudba nemá obsahu pojmového, jest v aesthetickém ohledu předností její. Nedostatek, jejž mnozí tak těžce nesou, jest příčinou právě její povahy: hudba je vždy vzácná (nobilis). Motiv hudební může být sice otřepaný, zevšednělý, zastaralý, hrubý, — ale nikdy není sprostý; sprostota jest protiva ethické ušlechtilosti a vzniká vždy jen ve vztahu na poměry duchové, zejmena na vůli a na žádost lidskou. Malby, sochy, básně, právě poněvadž mají obsah, se dá užiti k lichocení nehodnému, k podlízavosti, k velebení činů podlých, dá se jich užiti ku podněcování žádostí smyslných, k oplzlosti, k látkám frivolním, špinavým, necudným a hnusným, — hudby nikdy; její pevnost jest nedobytna, její říše

nedostupna činitelům, kteří v jiných uměnách tolik hrůzy naplodí. Ona nemá místa v sobě pro ty věci; obsah její jest čistý, totiž hudební, a nesklání se nikdy k páchnoucím zdrojům.

Buďme potěšeni z takých předností hudby a nevnucujme jí jiných, kterých míti nemůže. Poesie a filosofie nemají v ní místa, za to něco jiného, co bezprostředně blaží. Nemusíme se za „pouhou hudbu“ stydět, jakž děje se často od hyperfilosofických kritikářův, jimž ona jest něco žalostného. S druhé strany se opět hlásí zanícenec pravě: „že ve sto knihách básní nenajde, co mu poví několik taktů.“ Dobře, odpovídáme, tedy se držte tohoto půvabu a nevtírejte do hudby, co ona nepotřebuje! Když vám tony samy tolik řeknou, nač chtít je maskovat padělanými slovy? V hudebních útvarech hledejme krásu hudby! Domnělá vyjádřivost tonů je kletbou vkusu. V některých kruzích to došlo tak daleko, že skladby vyumělkované, však v hudebním ohledu chuderské a nudné, beztvaré a zmotané vyhlašují za pravou hudbu, ještě prý náramně mnoho vyjádřují! A zbabělost se šíří, lidé vzdělaní se bojí přiznati se k specifické hudbě! Aby se neřeklo, že nejsou znalci! Když výhradní krásu hudby velebíme, opíráme se jen modnímu předsudku, že ji lze nahraditi nějakým vyšším metafysickým obsahem. Jak daleko hřešení v tomto posledním směru došlo, o tom úkazy dne podávají mnohý znamenitý doklad. Že spisovatel X hudebníkovi Y ukládá, aby hudbou vyjádřil Schopenhauerovu filosofii, a že Y to věrně provede, spáchav nezřízenou hromadu tonův, v nichžto není ladu a skladu, — to jest něco praobyčejného, krotkého ještě. Smělejší bývají cíle vyjadřovatelů. Nám jest to jen zneužíváním soustavy tonové, která sama sebou jest velikánské umělecké dílo, zneužíváním nástrojův a zneužíváním lidských sil při provozování takých stvůr.

Nehledíc ku podobným attentatům proti vkusu je v celku hudba nade všechny jiné uměny jasná a zřetelná. Jestiť pravý vzor uměny as tak jako mathematika pro vědy vůbec. Poměr člena ke členu, míra ve svém nejútlejším smyslu, poměrnost i změřenost, tajné počítání, protiva všeho beztvarého a podobné jsou výrazy o hudbě dávno zobecnělé. Z hudby pouhé dala by se nejlépe aesthetika všeobecná, pro vše umění platná abstrahovat. Ale kterak pomátl všechny ty otázky běžný úryvek z aesthetiky mystické! Poněvadž při ostatních uměnách jest látka makavá, je snadno učiniti látku obsahem, z něhož krása proudí, a formu činiti něčím vedlejším, ano příhanou ji opatřiti. Poněvadž však hudba co

čistá uměna obdobně nižádné látky nemá (jako má ku příkladu malba historickou událost), ohlíželi se po nějaké látce, pomocí kteréž by podobná pohodlná aesthetika zbudovati se dala. An působí hudba jako každé jiné umění na cit, ano působí nejmocněji: udělali z tohoto účinu hudby její látku a obsah, i princip její aesthetiky. Jen cit vyjádřit a hudební krása je tu! Z toho se stala ona kletba vyjádřování a nepřehledná spousta frasí řine se posud z blouznivých hlav v trpělivé obecenstvo. Ovšem každé umělecké dílo má být znamenité svými aesthetickými poměry, ale vykladačství není pravým jeho požíváním. Uvedli jsme v § 56. Všeobecné Aesthetiky slovo Helmholtzovo; dovolává se tam Hanslicka, jenž v rocích padesátých uhodil opět na specifickou krásu hudby. Ale dávno před Hanslickem napsal Herbart: „Co vše jal se Haydn ve svém ‚Stvoření světa' a v ‚Počasích' pomocí tonův malovat! Na štěstí hudba jeho nepotřebuje žádného textu; toužíme nanejvýše ze zvědavosti zaslechnout, co právě líčiti chce, — neboť jeho hudba jest hudbou, a nepotřebuje znamenati pranic, aby byla krásná. Jiní lidé diví se, když potlesk se nedostavuje, ještě přece si vědomi jsou, že jejich výtvory také jsou velmi význačné pro ten předmět, jejž naznačují, a že jsou pravým výlevem citu, jemuž chtěli slova dodati. Jak mnohého, i statečného umělce s pravé dráhy svede předsudek, že díla jeho musí cosi vyjádřovati! Kolik učencův, kteří co vykladači slynou, bude za předsudek jim vítaný vřele orodovati, jen aby jejich řemeslo vykládání a kommentování hodně kvetlo! Snáři a astrologové po celá tisícletí nechtěli si dáti říci, že člověk sny má, protože spí, a že hvězdy se ukazují brzo tam brzo onde, protože se pohybují. Tak opakují až po dnešní den i dobří znalci hudby větu, hudba že vyjádřuje city, jakoby cit, jenž jí se asi probouzí a k jehož výrazu jí, chceme-li, upotřebiti můžeme, podlohou byl všeobecným zákonům jednoduchého nebo složitého kontrapunktu" a jiným podobným pravidlům, v nichžto její umělecká podstata záleží. Při hudbě cítí se jako při každém uměleckém díle, ale ten cit ještě není obsahem skladby; jejím obsahem a podmínkou krásy jest pouze souhrn hudebních poměrů. Vždyť už každý aesthetický soud ve svém přísudku obsahuje výraz citu; mluvíme výslovně o citu krásy. I šíře na mysl působí krása všechna. Někdy pohled na plastický tvar, na arabesku, na budovu, na svěží barvitost duši vpraví v jinou náladu; — jindy je to verš neb krátká melodie, několik tonů, co zažene chmúru trudu, vzpřímí skleslou mysl a po-

těší. Hudba v tom právě nejpohodlnějším jest prostředkem; vždy se při jiných výtvorech musím více namáhati, kdežto jakmile hudba zazní, vjede hned do nervů řízněji, — do nohou říká jeden, druhý do srdce. Ano i opojit může hudba, ale opojení nebylo obsahem skladby, jakož není obsahem nápoje. V nápoji jest líh, nikoli opojení, a v hudbě ovšem její líh, prostohudební útvar (poměry tonů).

Kdo jmenoval hudbu nejméně smyslnou, jmenujž ji také nejméně duchovou; neboť v ní není obsahu jako v malbě cizého, v ní není nic pojmového, nic o představách, o vůli, ani o citech obsažných, — jen obraz zevnějšího průběhu představ. Tedy něco má hudba společného s náladou mysli, — a odtud se dá přivádět v analogii s některými pochody duševními, zvláště kdy k tomu přistoupí zevnější známka, tedy rythmy upomínající na podobné dané skutečné rythmy až k tonomalbě. Jako se strany skladatele vyjádřivost, tak na straně vnímatelově jest vykladačství kletbou hudby. Nemohouce vniknouti dovnitř ku pravé podstatě její, váznou vykladači na povrchu, na ledabylém zdání a popisují malířsko-básnický obsah hudebniny výrazy nádhernými ale nejasnými, a rozhorliti se dovedou, když věda jich náhledům přisvědčiti nemůže. Ovšem při každém uměleckém díle mohu podniknout lyrické výlevy, ale z těch nemůžeme za naší doby budovat aesthetiku, jako z lyrických výlevů na hvězdy nemůžem stavět astronomii. Když je takový výlev přiměřený pravidlům jiné uměny, dobře, — jest básní, ale ani pak jeho hodnota nezáleží v pravdě vědecké, nýbrž v kráse. Valná však, převalná většina jich jsou pouhé stvůry neproniknutelné temnoty, na níž rozum lidský sem tam ostavil jen proužku, aby bylo tu temnotu vidět. Liché poetisování jest velikou závadou pro konečné docelení soustavy hudební aesthetiky. Ne mistři hudby mluvili tak o hudbě, ale lidé, při vší palavé touze vyniknout něčím genialním, přece neplodní. Mozart a jiní měli radost z hudby, a neutíkali se k té ohromné filosofické přítěži. Co básník v hudbě slyší, nesmí nám býti líčeno za doslovnou pravdu; ty obrazy básnické jsou jen jeho mluvou, jeho prostředky, aby zas on své rozechvění pověděl, ale v hudbě obsaženy nejsou. Jsou však vlastnosti na hudbě, které budeme básníci nebásníci vždycky stejně velebiti: to jest její lad, živost, mocný, konejšivý účin.

A proto stalo se zrovna úslovím, že hudba za vzor všeho ladného složení se uvádí. Nerušen jest požitek náš cizými živly. Ač tedy malba jest obsažnější než hudba, má tato ve své vlastní

zásobě hojnou za to náhradu. A básníci největší velebíce hudbu, nic o vyjádřování citu, nýbrž jen o „sladkém tonův souhlase“, o harmonii a líbeznosti mluvili. Takž ladnost, souzvuk, svornost, spor a vyrovnání tonů činěny též obrazem mysli lidské, jak býti má, všechny mohutnosti v rovnováze, „hudbu v sobě“, hudbu v nitru míti. Cit co látka, i kdyby v hudbě byl, přece jest co látka věcí druhou, lhostejnou, a kdyby jej hudba mohla vyjádřit, sešlo by jedině na tom, kterak jej vyjádří. Neurčité vlání citův úsobních, totiž citův na nejnižším stupni, vlastněji affektův, nálada mysli a rozechvění nervů, — to vše jde uměleckému dílu také v zápětí, — nuže co to má s citem obsažným? Hudba člověka ladí — jako jej ladí každé umění, totě jeho aesthetický účin — ale že to hudba nejvíce a nejčistěji činí, proto jí přejeme přední místo mezi všemi uměnami, jehož jí udílejí ohniví ctitelé její.

Co se týče části výhradně technické, jest aesthetika hudby ovšem velmi vzdělána. Za to větší jsou mezery v náhledech o podstatě hudebního krásna, řekněme ve filosofii hudby. Že duchové nejasní ač básnicky naladění se jí obírali, nepomohlo jí. Výrazy vysokoletnými se zde nic nevyřídí. Reforma aesthetiky hudební jest však už v proudě. Nová soustava její musila by zužitkovati vědecké výskumy i technické zkušenosti; ne se spokojiti s pohodlným náchmatem, přenášeti pouze názvosloví z poetiky a z citosloví do hudby. Hlavně však by se musila odhodlati, hájit pravou specifickou krásu hudby a vlastní obor její proti rozplývavosti hlav nelogických, tedy neblouznit v ideoslovném vytržení o skladbách, v nichžto prý „vše obsaženo, co svět věděti chce,“ nýbrž postaviti se na pevnou půdu jednoduchých případův a zdělati si takto podstavu vědeckou.

Ona aesthetika hudby, která je posud nejvíc rozšířena, totiž obsahová, počíná něčím nejsložitějším a nejtajemnějším. Kladeť hned na počátek onen stav mysli, do něhož nás vpraví dokonalá hudební skladba. Tento duševní stav je výsledkem mnoha činitelů, vyžaduje podrobného rozkládání a je tak neurčitý, choulostivý a nezáchytný, že při vší jeho libosti nelze s ním co počít: jemu, tedy složitému, nepřehlednému souboru duševních hnutí dají jmeno cit (ač je to vlastně rozechvění, tedy vášeň, affekt), načež pak ze citu (!) odvádějí zákony pro hudbu a poznatky aesthetiky její.

Aesthetika formy počíná opáčně; nepopírajíc jsoucnost duševního stavu, hlubokého oblažení, do něhož nás hudba přivádí, ponechává jej na konec a počíná případy jednoduchými. Rozkládá tedy konkretní celky a hledí se dopíditi posledních složek, aby

v těch už světla si opatřila. Proto předpokládajíc hlavní věty všeobecné aesthetiky bude se držeti postupu od jednoduchého k složitějšímu; posvítí si na fysikalní povahu svého materialu, na zvuk a ton, a vyloží přesně, co věda o nich vyzpytovala. Všechno blouznění a předjímání určitých citů musí býti vyloučeno. Pak bude uvažovati všechny stránky zvuku a pokud mohou zvukové přiváděny býti v aesthetické poměry, o nichžto celým důrazem a zevrubným rozhojněním ukáže, že na nich všecko záleží, co se týče krásy, že ony jsou to neb že skládají to, čemu forma říkáme, — že tedy nesmí se o ní mluviti jako o nutném zlu, nýbrž jako o principu aesthetiky jedině možném. Rythmika a z části i dynamika mají beztoho ráz určitosti, poněvadž zde číselnost poměru jest nejočitější. Ostatně rythmika není výhradním majetkem hudby, objevujeť se všude, kde něco po jistém pravidle v čase se vyvinuje, a má své útvary v hodinách kosmických i v našich pracech všedních. Aesthetika hudby musí i tomuto rozšíření důkladný však střízlivý zřetel věnovati. Nejjednoduššími případy přijde k melodii v posloupnosti zvěn čili tonův hudebních, k harmonií v současnosti jich, — a tak na základě rythmu, dynamiky, melodie a harmonie přistoupí ku skladbě malé a k větší, ku splítání útvarů, ku polyfonii, konečně k rozdělení hudby a k jednotlivým větvím jejím, při čem vždy dbáti bude nejen přesných vodítek, jaká se vyvinula v hudbě výkonné, od učitelův při vyučování i skládání, nýbrž přidávati bude k těmto výtěžkům zřetel k aesthetickému působení, tak že po celém tomto postupu otázka o dojmu i o vylíčení jeho se jí neztratí s očí, ale krok za krokem se odhalovati bude. Dojde k výkonnému průjevu hudby, ke zpěvu a k hraní. Zpěv v nejširším smyslu jest hudební krásno na hlase živé bytosti. K hudebnímu krásnu se strany vnímatele náleží sluch, se strany věci pak určité poměry zvukové, jakožto živly možných útvarův aesthetických. Vzniká tedy zpěv jen ústrojem (organem) živé bytosti a jen tehdy, kdy jeho zvuky uchem v jakýchsi hudebních poměrech pojímati můžeme. To jest sice široký, ale přece přímý smysl slova; všechny ostatní významy jeho jsou přenešeny a do mystiky zabíhají. V daném výměru zahrnut jest i ptačí zvukobor, „slavíka slavný zpěv“ a jiné rythmicky a melodicky zřetelné úryvky; že „ptáci v lese zpívají“, jest věta všemi jazyky, v lidu i v básnictvu rozšířená, jížto se i mnohá jmena ptačího rodu vysvětlují. Někteří ptáci, aspoň papoušek, hejl, špaček, drozd a jiní naučí se umělým melodiím a chlubí se jimi ... V užším smyslu

pak obmezují zpěv na hlas lidský; totě pravá hudba hlasová či vokalní. Konečně přidávají další obmezení, že musí hlasem i báseň zpívána býti, čímž teprv prý vlastní zpěv povstává. Kdo si s takým obmezením chce mysliti zpěv, nemůže mu býti bráněno, ale jisto je, že jazyk co jazyk, pak všeobecný zvyk v Evropě zpěv tak obmezeně nepojímá. Vždyť jednoduchý jásavý výbuch hlasu beze všeho slova, zpívání k tanci, krakowiak bez textu, jodlování, horování hlasem při mnohých našich písních lidových, až k známé, přímo pojmenované „písni beze slov“, jako zas na nejzazším kraji umělé solfeggie a umělkovaná koloratura, pouhé paradování hlasem, ať už o tom všem máme jakékoli náhledy, zpěvem jest a zůstane. Každý člověk, který má sluch i hlas, a nota bene radost z hudby, často si něco zazpívá beze všeho pomyšlení na pojmy, slova a krásu básnickou; melodie prostolibá vystoupí mu nad prah vědomí, kdežto text zůstane pod ním, neb docela kochá se hlas v luzném prostocviku a nemá potřebí nižádné podlohy slovné, aby průjev jeho za zpěv byl jmín. Kdo zná zpěváky a pěvkyně rozené, kdo zná lid v jeho veselých a zpěvumilovných subjektech a přítomen byl jich hlaholení, pozná nejlépe, co zde míníme. Ani se stanoviska pohodlného vzorce, dle něhož „zpěv je výraz citu“, nelze ono zúžení jeho hájiti; cit právě se může vysloviti obcházeje všední mluvu, tedy bez hrubého prostředku slov. Ano můžeme si představiti, že pro hlas přímo stávají zvláštní hudební skladby, které se tak provozují jako skladby jiného druhu na hudebním nástroji. Rozdíl nicméně jest patrný, a nejen dostačí, nýbrž všechny ostatní rozdíly podmiňuje. Skladba hlasová provozuje se hlasem a hlas je úkonem (funkcí) ústroje čili organu, kdežto skladba nástrojná provozuje se nástrojem čili instrumentem. Provozování nástrojem je hraní, organem však zpívání. Jako skladby pro rozličné nástroje se řídí podle specifické jakosti nástrojů samých, musila by i skladba pro ústroj lidskohlasý míti svou zvláštní, pro něj vypočtenou qualitu. Nástrojem, materialem, hýblem jsou podmíněny různosti výtvorův i slohu, a tak by se lišily skladby hlasové vždy od skladeb nástrojních. Co se týče konečně zpěvu v nejužším smyslu, kdež jest už zpíváním básně — tu sice jeví se nejužším co do rozsahu pojmu, ale v obsah jeho směstnáno víc: to už je spojení dvou krásen, jak tomu nejjasněji nasvědčuje slovo píseň, které se vyskytuje v hudbě i v poesii. Při spojování tom vznikají zvláštní vodítka, týkající se přiměřenosti obou složek a vyžadující zvlášť dobrý vzhled v povahu jich obou. Arii, recitativ, choral může kdokoli považovati za vlastní zpěv, ale

obmezovati jej pouze na tyto složené útvary a spolu vylučovati tolik svěžích zjevů před oněmi složitými ležícími, v nichžto zpěv právě nejvíc svou pravou podstatu zračí, jest nedopatření neb theoretický vrtoch.

Nicméně tento náhled o zpěvu souvisí s výměrem zpěvu též oblíbeným, jenž jej přivádí do vztahu velmi blízkého s řečí mluvenou, řka, že zpěv je *zmocněnou řečí*. V jistém smyslu, jímžto je každé umění vyslovováním, tedy řečí jakous, má výrok sice pravdu, pravdu povšechnou, ale zpěv ničím nevyznačující. Tak jest i vůbec hudba jistou mluvou, ba mluvou všeobecnou; není potřeba ji překládat. Má-li se tedy zpěv za mluvu neb za řeč vyznačiti, budiž, — však skrývá výrok ten výstrahu důtklivou. Hledáme-li totiž význak řeči samé, slova pojmová, pak nám k ocenění výměru poslouží nejlépe srovnání jiných „zmocněných řečí“: jaká jest mluva hercova na jevišti? — Není-liž to zmocněná řeč? A což řečník, který hrotem slova svého celé shromáždění protkne, přesvědčí a unese, nemluví on zmocněným způsobem proti řeči obyčejné? V obou případech by se jim bralo za zlé herci i řečníkovi, kdyby tomu zmocnění své řeči chtěli rozuměti ve smyslu svrchu dotčené definice zpěvu, kdyby zpívali! A zas když zpěvák odborník, zvláště vyučený a vycvičený, na jevišti počne mluviti co herec, jak žalostný to bývá zjev! jak *nezmocněně* dotýkají se nás jeho slova, jak veliký to rozdíl mezi zpěvoschopným hlasem a zmocněnou řečí herce! Rovněž tak by se mělo, kdyby zpěvák se pokoušel v řečnictví! Když obhajce výměru tak dozná, že mluva hercova i řečníkova *jest* zmocněnou řečí, odvětí: Nechť — zpěv je přece to, co jsem tvrdil, jest jen *zvláště* zmocněnou řečí. — Budiž, než my si žádáme, aby toto „*zvláště*“ bylo jak náleží objasněno. A jak to učiní? Poví, že tato zvláštní specifická zmocněnost záleží ve *zmocnění hudebního živlu* řeči, tedy v hudebním krásnu, — — to měl říci hned a mohl onu tajemnou zvláštnost vynechat. Ale právě chybný náhled, který zpěv jen obmezuje na zpívání *básní*, se rád s touto definicí spřízní, poněvadž mu je snadněji zastávati obmezení své — zdeť už se objevuje *řeč*! — S tím dále souvisí domnělý výtěžek historického bádání, že prý zpěv se vyvinul z řeči: ano zpívání *básní* vyvinulo se z řeči, poněvadž báseň se vyvinuje z řeči — a potud i vývoj ten můžeme v historii stopovat, — ale o celém zpěvu to tvrditi nelze, an vidíme, že se i podnes jinak vyvinuje. Ostatně je zde dějepisnou thesi trudno kontrollovati, — vše jest domněnkou, často pouhou,

dost málo podepřenou obdobou z přítomnosti. Neboť zrovna tak, jak mnozí prohlašují, zpěv že se vyvinul z řeči, jiní dokládají, že řeč se vyvinula ze zpěvu, as jako prosa z poesie, neboť básnění co do věci bylo dřív. Patrno, jak zde výroky kolísají; vše záleží na obsahu dotčených pojmů. Co se však týče našeho případu a řeči jakožto soustavy slyšitelných pojmových slov, jisto jest, že zpěv vůbec ji nepotřebuje, ovšem potřebuje hlas, an jest hudební krásno na hlase živé bytosti. Výměry zpěvu, které se točí kolem skutečného neb domnělého obsahu, tedy ku příkladu: „zpěv jest vyjádřování citu“ a podobné věty, odbyty jsou už svrchu při ohledávání povahy hudby. Pláč je též vyjádření citu, — ale krásným musí to vyjádření býti, sic není zpěvem — a konečně na té kráse jedině záleží, a sice zde zas dopodrobna určeno na kráse hlasové. — Známe i mnohé krásné vyjádření citu, a není to přece zpěv: viz mluvu očí (Augensprache)! Ale s jiné strany je v názvosloví na oné podstavě zdělaném mnohý výtěžek obsažen, zvláště co se týče výkonů zpěvních: každý výkon má býti správný a přiměřený obrazu, jejž skladatel pojal, tedy také přiměřený náladě mysli a význačnosti od umělce nakázané. Skladbu rychlého, křepkého rythmu, čili veselou píseň nemá nikdo proti intenci skladatele zpívati zvolna, táhle, smutně jako pochod pohřební; podobně jindy, kdy zvukové vůbec známkami duševního stavu jsou, a zas se reprodukují, mají se přiměřeně reprodukovati. — Na přiměřenost převésti lze většinu oblíbených formulí, které na theorii citové založeny jsou — a tak na základě pravdivosti i přiměřenosti může s náležitým obmezením celá ta pohodlná soustava terminův a pokynův k jiným účelům než vědeckým v užívání potrvati, neškodíc v ničem pravému vzhledu do podstaty krásna hudebního. Ve všech případech podobných právě počátečných, kde běží o přesné základodatné pojmy, bude míti aesthetika hudby velikou úlohu, aby půdu svou zbavila celého roje hrubě lichotných a zakořenělých předsudků. To jí však nezbaví úloh podrobných, hloub do výkonné hudby sáhajících.

V jednotlivých větvích pak probírati bude podstatu nejznámějších obvyklých „forem“ čili útvarů hudebních, tedy při hudbě hlasové píseň s celým rojem odrůd všelijak pojmenovaných, — v hudbě nástrojné jednoduchou sadu až k symfonii, spojování pak obou těchto živlů „hlasu i nástroje“ ve mši, v oratoriu a v opeře se všemi odstíny; probírati bude otázky o způsobech tohoto rozdělování i spojování zpěvu s hudbou nástrojní, a hudby vůbec s ji-

nými uměnami, při čemž ovšem bude bojovati jí s náhledy nyní rozšířenými. Bude v celku méně nádhernou, ale za to průhlednější a učebnější. Ostatně je v tom směru tolik už učiněno, že je pouze tvarodatného systematického ducha potřeba, jenž by hlavně se podpíraje na vzácné příspěvky Herbartovy, Hanslickovy, Zimmermannovy a jiných, jakož i na výtěžky aesthetikův ostatních táborův (Hegel, Vischer-Köstlin), pokud i se stanoviska aesthetiky formové správny nebo znamenity jsou, dovolávaje se i výskumův fysikalních a historických, které o hudbě tolik důležitého objasňují, všechno v jedno sebral a soustavu hudební aesthetiky zdělal.

Jemu pak dojem hudby, totiž veleznámé rozechvění mysli, psychologicky vysvětleno vynikne na konec. Ono mu nebude zdrojem aesthetických kategorií, nýbrž výsledkem, jehož podmínky vyšetřoval. Zejmena však bude mu hájiti samostatnost uměny hudební a specifický její půvab proti popěračům a překladačům její krásy na jakousi pseudopoesii. V jednom i v druhém směru naň čeká práce ohromná, však vděčná: Augiášův chlév vyčistit, jej zbořit a novou budovu stavět. Už probrání a poznání všech výsledkův posavádních vyžaduje trvalého sebezapomenlivého studia, — jakož praktické potřeby opět všestranného uvážení, aby v tom moři terminův, zákonův, náhledův, světel a bludův, jakž aesthetika hudební nyní se jeví, přece věcného poučení poskytl, aby byl, což v nauce nutno, na jedné straně střízlivým, co možná vědeckým, a s druhé strany nejen nepopíral, nýbrž odůvodnil ono nevýslovné oblažení, jehož poskytuje hudba člověku vnímavého sluchu.

Čím jest hudba pro básnictví v ohledu čistě aesthetickém, z předchozí úvahy patrno. Předně mají mnoho společného, probíhají obě v čase, a poesie, pokud vidiny své slovem zjevuje, má svou zevnější stránku, která co zvuková spadá pod vládu kategorií hudebních. Rythmika zvláště se objevuje v poesii časoměrné a při všech básních, které pro zpěv určeny jsou; dynamika zas v prosodii přízvučné a vůbec při odstiňování důrazem logickým, v emfasi, v pronášení plodů básnických; melodie v postupě různobarvých samohlásek a hloub též v postupě myšlének samých, v ladném toku slov i představ; harmonie v rýmu, v alliteraci jakožto případě souměrnosti, a konečně líbeznost a plynulost hudby ve všech příkazích, které básníkovi se činí stran lahody jazyka, odklizování zlozvuků až k onomu konečnému dojmu, jejž projevuje velká báseň na nás podobně jako skladba hudební. Jako každá uměna v něčem svým nad jiné vyniká, tak při hudbě jsou to zejmena nejzávažnější

pojmy, jako lad, skladba, plynnost, líbeznost, co dokladův a objasnění docházejí. Proto ze zbrojnice hudby berou se výrazy, chceme-li básníkovi vytknouti vzory, i mluvíme výslovně „o hudbě jeho veršů“, o mohútných akkordech prorockého nadšení a pod., — ano konečně básnictví tak přivádíme blízko s hudbou, zejmena s jednou větví její, že básníka synekdochicky zrovna „zpěvákem, pěvcem“ zveme, ano sám on tak nejčastěji činí, mluví-li o sobě.

Ale zpíváním není poesie vyčerpána. Jakoby básník na křivé cestě byl a marně se namáhal dostihnouti hudebníka v lahodě zvukův, svou hranici přestupoval, po cizém bažil a své zahazoval: tak opět hudebník na svůj obor obmezen jest a do okresu básníka nemůže. Co se týče líbeznosti zevnější formy, jest poesii hudba přímo vzorem. Vzornost směřuje ještě v jinou stranu. Poněvadž poesie s hudbou sdílí formu časovou, an myšlenky i celé z nich složené útvary časem uplývají, platí pro ně celý zákonník rythmu i dynamiky ještě ve vyšším smyslu. I postup myšlenek — nejen zvukův — má svůj rythmus, svůj zákonný chod, svou rozmanitost, tu zrychlení, tu zdržení, tu přestávku a odpočinek, zkrátka svou rozmanitost i pravidelnost. Totéž platí o dynamice vnitřní formy, aby totiž silnější myšlenky se slabšími se střídaly, rázné s jemným, řízné s líbým také svou přiměřenou stupnicí. Tím způsobem onen básnický vnitřní celek podobá se hudební skladbě. Na dramatě i na epu vidíme složitost, jež podobným zákonům podlehá jako skladba hudební, melodie a harmonie, vedení hlasů, splétání a rozpletání skupin: tak postup děje a vývoj jeho až ku konci, zkrátka ta forma vnitřní, jakožto hudba ve smysle přeneseném, vznikl ém už za příčinou dojmu povšechné poutavosti. Neboť co se týče bezprostředního účinu na smysl sluchu, jest sice hudba vzorem, ale také výstrahou. Kde by básník libozvuk hudby nápodobiti, jej hlavním účelem své uměny učiniti chtěl, tam předně upadne ve plané hříčkování mina se vlastní podstaty uměny své, — a za druhé půvabu hudby přece nedosáhne, an hudebník v tom ohledu je proti němu millionářem. Jediný úhoz na klavír zahanbí potícího se umělkáře nebo básnílka, který slovy chce housti. Proto všechno odporučování hudby básníkovi jest spolu varování — as tak jako když se mu odporučuje malířství co se týče obraznosti. Jako přese všechen styk látek vyšetřeny jsou hranice mezi malbou a básní, tak vyšetřila aesthetika formy soustavně a zúplna hranice mezi básní a hudbou, — ač duchové buď nevědečtí nebo vnadou hudby opojení neustávají v opak se lopotit, chtějíce mermomocí ty hranice nějak začmarykovati.

Všechny vnady, jež hudba má, jimiž tak lahodně a tak nezdolně působí, co jsou svými prostředky proti myšlénkám básnickým! Sebráním všech tonů ani největší skladatel nedovede mysl divákovu vpraviti v onu náladu, ve které jest patře na prostou obětavost zvoníka v III. aktě Sardouovy „Vlasti“. Hudba nás může rozevlát, rozvlnit, rozbouřit, opojit, roztřást, naladit, — ale do obsahu poesie nemůže. Vzdor vší podobnosti a sdruženosti obou uměn jest propast mezi nimi jako mezi dvěma hvězdami, ač se oku zdají býti tak blízkými na obloze. Krátký vzorec naznačí hloubku té propasti, a sice že soubor všech hudebních živlů na básni obnáší pouze její zevnější formu. Umění básnickému — může se říci — jest tato věcí vedlejší, však hudbě jest věcí hlavní, jí se stává problemem, kdežto poetovi zůstává prostředkem. To jsou právě ty rozdíly, o kterých jsme často mluvili. Každá uměna má svůj obor a každé krásno přivede mysl v rozechvění zcela zvláštního druhu. Obor básně je krásno duchové, prosté i vztažité, tedy látka nejširší, nejméně smyslná a jiným jen z části dostižná. Hudba spíše s ostatními uměnami smyslovými tvoří skupinu postavenou proti básnictví.

Nicméně za příčinou zevnějších tolika styků a koincidenčních bodů ve složkách časových bývaly hudba i poesie odjakživa ve spojení, jedna s druhou vystupovaly a se vyvinovaly a někdy, totiž v písni prostonárodní, tak se spojily, že mnohým zdají se býti zrovna nerozlučné. Než že to je právě zdání, poučuje pak průběh další, an se dají oddělit i v písni a zase zdání úplného splynutí vzniká i při větších výtvorech, při opeře. Však o tomto spojení budeme jednati níže.

## § 6. **Básnictví. Látka básně.**

Básnictví proti posaváde uvedeným uměnám smyslovým jest uměnou, jež vypodobuje krásno duchové, a sice na představách pojmových, slovy naznačitelných. Obracujíc se ke sluchu a prostředkem jeho ku představování pojmovému, jest arci uměnou složenou i prostředečnou. Pokud užívá onoho prostředku, aby svůj vlastní básnický útvar projevilo na venek a jiným lidem sdělilo, má básnictví smyslnou stránku; druhou stránkou však souvisí s celým oborem úkazův duševních, tak že na rozhraní obou říší položeno zvláštních výhod i ztrát z této své povahy se dobírá.

Material její jest co do vnitřní formy zajisté celá zásoba

představ, a poněvadž vnitřní forma jedině krásu básnickou podmiňuje, můžeme s tímto obmezením tvrditi, že material básnictva jsou představy, které jsou schopné dojíti výrazu slovy, jimi naznačeny a ustáleny býti, zkrátka pojmoschopné představy. Slovo co prostředek sdělovací jest s celým zvukem svým zase materialem formy zevnější, tedy není materialem básně, nýbrž prostředkem, nástrojem, hýblem básníkovým. („A slovo jest můj nástroj perutý“.) Představa poddává se sama, nebrání se fantasii, kdežto slovní výraz její co zvuk složený jest též nejpoddanějším hmotivem; poesie jest obojím materialem svým nejméně vázána. Představování jde člověku nejsnadněji, nevzpírá se; básník stojí proti mému představování jako mistr, jenž je formuje, naznačuje mu (nástrojem slova), kam se bráti, jaké obrazy tvořiti má; pročež povědělo se, že fantasie sama jest materialem básnického tvoření.

Látka uměny básnické sáhá tak daleko jako spojování představ, pokud z něho plyne dojem krásy; jestiť ona uměnou nejobsažnější. (Myšlenka = spojení představ: „Jest myšlenka mou neskonalou říší.“) V ní se nám zjevuje krásno prosté i vztažité, krásno ze všech pochodů duševních, jakož i komika, ironie, humor i vznešeno a tragika. Jako s jedné strany naznačuje nám, co člověk vidět může, a tím se s uměním výtvarným stýká, i co člověk slyšet může, čímž opět k hudbě se táhne: tak s druhé strany může nám básník podávati, co nikdo neslyšel ani neviděl, ano neslyšitelné a neviditelné, poněvadž se obrací k duševnímu zraku a sluchu, ke smyslu vniternému. Poněvadž mimo to užívá řeči, jíž jakožto prostředku sdělovacího i jiné obory užívají, všední život i věda, zabíhá poesie až do jejich obsahu, tak že může i výroky jejich opětovat, poučovat, zprávu dávat, čímž podmíněn zvláštní účin elementarní, účin pouhé látky, někdy na prospěch dojmu, jindy však na újmu pravého pojímání a posouzení básně. Za nejmírnější vodítko zde platí, aby jednotlivé myšlenky podobné (prosaické) básník způsobem vyslovení pozdvihl na výši básnickou, aby abstraktní slovce nahradil výrazy konkretními, všeobecnou větu obrazem, a tak prostý obsah ozdobil. Tím způsobem jen vznikají sentence básnické. Ku příkladu filosofickou všeobecnou větu, že každý zjev jest účinem předchozích zjevů a spolu příčinou následujících vysloví básník obrazně: „Všecko je plod a všecko je símě.“ Tak podává básník někdy i myšlenku, kterou vzal odjinud; ale v tvaru, do něhož ji oděl, myšlenka utkví a uvádí se pak za majetek jeho. Krátkost, obraznost, zevnější laboda i míra co podpory pa-

měti jsou příčinou této obliby, a připsání myšlenky básníkovi odměnou jest za jeho tvarodatnou činnost, která myšlenku teprv pro pouť po širém světě upravila. Po tomto výkladě vysvítá rozdíl myšlenky všeobecné, vědecké, řekněme filosofické, jíž běží o vnitřní platnost obsahu, proti myšlence básnické, jíž na obsahu nezáleží, než toliko na krásné formě — rozdíl to, jejž cum grano salis můžeme naznačiti krátkou větou: Myšlenka básnická jest oblečení myšlenky v roucho básnické, totiž obrazné. Myšlenka co myšlenka jest látkou, již básník v pěknou formu vpravuje, a ta jest jeho majetkem.

Největší hojnost tedy vítá básníka v oboru jeho látky. Avšak látka mu dána jest, on ji teprv vytvařuje čili formuje, vnucuje v tvary, které se nám líbí a kterými se i látka sama zalíbí. Zálibu pak bezprostředně pojíme k látce samé, ke jmenu jejímu a obory její stávají se i obory básnické. A látkou je vše, co duchové poměry připouští; vše, co člověk v přírodě, ve společnosti a v dějinách shlédne, slyší, tuší, co naň nějak působí, stav v mysli vyvolává, je látkou básnickou. Nejen prosté krásno, nýbrž i vztažité se všemi odrůdami svými: totě právě přednost poesie u porovnání s jinými uměnami, jiný to jen výraz pro její obsáhlost. Nejdříve vizme komiku; vnimatel musí býti zúčastněn bezprostředně, musí „lépe vědet“: čímžto vzniká vztah ku představování; jemná i hrubá komika, žert, fraška, karrikatura, parodie, travestie, satira, — vše provádí se v poesii dokonale a jedině tam dokonale. Humor jakožto hraní s citem má vztah k druhé hlavní mohutnosti duševní, rozlévaje se konečně v celý názor světa, v ironii na přechodu mezi komikou a humorem; a konečně vznešeno s jeho patrným vztahem k snaze, k vůli (snaha po představování) může básnictví naznačit všeliké, ale zvláště vznešeno duchové. Když nyní vše, co zde nejsvrchnějšími terminy naznačeno, rozvedeme, místo výrazův zde užitých výrazy konkretnější volíme a tak výčtem částek a obraznou mluvou obor látek poetických podrobně projdeme: vyniknou ony samy mnohem důrazněji, lužněji a ovšem i srozumitelněji. I dlužno podotknout, že mnohé hlavy aesthetikou ani nic jiného si nepředstavují, než rozvedený básnickými půvaby proložený popis látek. Není kouta, ni hloubky ani výšky, kam by se básník neodvážil; hle, od prostých tonův písně kolébavé až k hučení děl válečných, od pohádky, jíž na poli se těší pasák, až k záhubě státův a národův, ode družné veselosti až k nejvážnějšímu rozjímání, od bakchanalských orgií až k boho-

snění asketovu, od žvatlání dítka nemluvněte až k velebné hromné mluvě Hospodinově, zkrátka celý život soukromý i veřejný, idyllická spokojenost, prostota, a zas obětavost, heroismus i ony stavy, kdy člověk by se rozvinul a obsáhl vesmír sám: to všechno činí neskonalou říši látek básníkovi. Vše to se mu podává ležíc před ním jakožto věc všech a nikoho, a vše se mu poddává, má-li dar, aby to upravil v přiměřené tvary; vše, co na mysl člověka působí, může básník zase vysloviti a co cítil sám, zase v jiném člověku způsobiti. Kdo určité nálady mysli sám schopen jest a kdo tak krásně ji dovede vypodobiti, že se táž nálada i v mysl druhou vloudí, o tom říkáme, že jí dodal výrazu, že ji zachytil, že ji „vyslovil“. Když ono pravé ohražení svrchu vyslovené na mysli podržíme, že krása výtvoru na jeho formách spočívá, můžeme ihned místo úsloví: krásný výraz nálady pokládati pouze: výraz nálady. Buď pak jsou to nálady plynoucí ze vnímání úkazův přírodních, hvězdného nebe s dojmem velebného klidu, kosmické neskončenosti, nebo zjevy pozemské, k oněm světlům se pojící, k jednotlivé hvězdě, k slunci, k luně, ku kometě; doby dne, svěží jitro, unylý večer, soumrak i noci s tajnostmi svými; krajina se skalami a stromy, bylinstvem i zvířaty, tedy výjevy, které se v nejbujnějším množství kolem naší planety rozkládají, ještě k tomu v obměnách s počasy ročními přicházejících, — jak to vše malíři se podává s jedné stránky (s viditelné), tak s druhé (se strany dojmu) básníkovi. On nad to ještě z poměrův lidí k sobě vynímá vzněty, které nás nejhloub vyrušují, a dodává slov všemu toužení, — tedy především lásce pohlavní, jejím radostem, něžnosti i smrtnosti, jakožto vůni nejbujnějšího rozkvětu člověka, dále přátelství, lásce k vlasti, všem citům vděčnosti, obdivu, rozhorlení, nadšení, velebení krásy samy, božství a celku. Bere si látku z přítomnosti a z okolí, i z dálek jich obou, z makavé přírody i s transscendentního nebe. Všude zachytí, co podstatného, vysloví to krátce, řízně, nezapomenutelně; — tuto pravdivost a jednotu dojmu v básni nazýváme pak náladou, náladou objektivní, jíž odpovídá nálada mysli, stav subjektivní.

Látky historické otvírají nový rozhled. Tu jest především děj sám, jakožto řada zjevů způsobených činěním lidským. Pronikavě kouzlí jej básník před nás, tak že zapomínáme zastavovati se na podmínkách krásy, nýbrž vzdáváme se jí, jsouce zajati proudem představ. Každý děj je celek zřetelně se skládající z jiných částí, má průpravný vstup (výklad), stoupání, vrchol svůj, obrat a závěr.

Děj pak provozen jest lidmi, jež básník líčí, postavami. Kdykoli vynikají zvláště silou a důsledností, zoveme je povahami čili karaktery. Děj i postava jsou sdruženy, a sice svazkem příčinnosti obojstranné; jedno k druhému ukazuje. Postava je provoditelem děje, děj průkazem postavy. Někdy spadá váha na děj; on zajímá, napíná, budí pozornost, zvědavost a unáší nás pěkným postupem svým, a postavy se potud vtírají, pokud jich je pro děj potřeba, jakoby děj byl primarní, ony sekundarní, jakoby děj si zjednával postavy. Jindy naopak; postavy jsou prius, poutají mysl, a děj sám jakoby byl nutným důsledkem jich. Obojí jest zdání; jako z děje neplynou postavy, tak ani z postav děje: vždy musí se přidružiti okolnosti, popud zevnější.

Přese všechnu nastíněnou hojnost má obor látek básnických meze, za nimiž tvarodatná snaha s nezdarem se potkává. Konce ty jsou zas počátky jiných oborů; zde trvají ostatní uměny, vědy, život, tak že když poesii naznačíme kruhem, kruh ten obklopiti musíme několika kruhy, jež s prvním rozmanitě se dotýkají, více méně znatně v sebe přecházejí, tak že sice hranice stávají, ale rozhraní samo ne čarou, nýbrž pruhem tu širším tam užším se zobrazuje. Budiž ostatně látka básně jakákoli, vždy budeme se tázati, zda-li podařilo se básníkovi, krásně vypodobiti svou látku, tedy myšlenku, nebo náladu, nebo děj, nebo postavu, a zkráceným řečením vynechávajíce požadavek krásy jakožto samosrozumitelný, zdali shledáme v jeho plodě nějakou náladu, nebo děj, nebo postavu, neb aspoň myšlenku. Však při této poslední nejlépe se to ukazuje, že nám při posuzování aesthetickém nejde o myšlenku samu, nýbrž o její formu, totiž o způsob, kterým vyslovena jest, silně, krátce, obrazně, líbezně. A týž ohled panuje u všech ostatních tříd látek. Zřetel k formě, k tomuto „jak?“ jest však nucený, abstraktní, rozbíravý, vědecký; proto se příčí mysli básníkově. Tak vyšetřovati básník nemůže, stalť by se zpytatelem; a kdyby jím i byl, výsledky své nesmí v básni přednášet, stalať by se báseň pojednáním. Ale látka, — ta je svěží, konkretní, určitá, mnohostranná, láká i odpuzuje, — ta má život a jmeno. Ano jmeno! Proto kdykoli poesie mluví sama o sobě (a básní o básních i o básnění máme dost), mluví zplna o svých látkách, však o tvarodatné činnosti málo kdy, leda kdy vůbec užívá slova zpěv, neříkajíc, co se zpívá, aneb u básníků zvláště velikých, kteří podstatu své vlastní vlohy (formování) pronikli. Tak Shakspeare: „Oko básníkovo, se otáčejíc v krásném šílení, zablýská

s nebe k zemi, od země k nebesům, a an obrazivost snuje podoby věcí neznámých, pero básníka je nutí v pevné tvary a vzdušnému nic dodává bytu v prostoře a jmena.“ Ne že by byla látka lhostejna, ale co z ní činí krásnou báseň, je právě forma. Jí jen rozeznává se menší básník od většího, když tatáž látka druhým pěknějších došla tvarův. Ovšem se látky též liší svou vhodností; skutečnost někdy více méně předzjednala jich budoucí formu, a těm říkáme látky výhradně básnické: a tak básnickost výtvoru visí někdy na hotové básnickosti látky samy. Vhodnost látky však není vymezena zevnějšími ohledy, nýbrž vnitřní svou jakostí. Kdy se látka pro báseň zprvu výlučně určuje, vládnou jiné pohnútky než čistě aesthetické. Vypíšu-li cenu na básnickou práci, mohu co do formy určiti zevrubně, říci: drama, tragoedii atd.,... ale jakmile udám látku neb okres jistý, ku příkladu „otázku dělnickou“, mám už jiné záměry než pouze podporovat uměnu básnickou.

A což stran titulův, které přece s látkami souvisejí? — Titul je známka, nic více; stojí mimo výtvor a jest tedy věcí nepodstatnou. Marné starosti u mnohých parnassolezců! Co jsou tituly: Hamlet, Lear, Macbeth, nežli známky? Nemohli-liž se rekové též jinak jmenovati? Celkem platí zvyk, vyznačiti titulem látku spisu, rozpravy, výkonu; ale jak vidět, básníci sami se proti tomu nejvíc prohřešují. Hrají si s pojmenováním a zakládají na něm a poměru jeho k dílu zvláštní žert. Mnohé básně zas uvádějí se počátečným veršem: „Kdybych já byl ptáčkem“, jiné titulu ani nemají, ku příkladu písně lidové, anebo původně neměly, ku př. Ilias. A mohlo by se říkati také Epos o tom neb onom, Drama, a podobnými výrazy rázu formalního, jako se v hudbě užívá k tomu konci výrazův: Symfonie C-moll, Sonata, Andante, atd.... Úsudek, zda titul k uměleckému dílu se hodí, netkne se díla sama. „Krásný titul“ jest spravedlivé útočiště málomocných; mnohého diváka zklamal, ale autora nespasil. Vhodně lze jej porovnati s křiklavou strakatou etiketou na lahvi vína — — znalci „ducha“ tím řečeno dost.

Prostředek, jímžto se básník veškeré hojnosti hmotiva zmocniti a plody své jiným projeviti může, jest slovo. Básník vyslovuje vidiny (v rozšířeném smyslu o každém výkonném umělci tak se praví). K výkonu tomu zas je potřeba hojnosti slov; ji podává básníkovi hotová nebo rodící se řeč. Řeč tedy prvotně básníkovi není materialem ani látkou, nýbrž prostředkem, instrumentem, hýblem: materialem jsou představy, látek pak jsme vyčetli dost. Slova

jakožto známky jdou (takměř) rovnoběžně s představami; říše myšlenek má hlasatelku svou v říši slov, jako dvě patra to nad sebou, mezi nimiž nejútlejší elektrické spojení zřízeno jest. Je-li poklad pojmův vlastně inventarium vzdělanosti, an ukazuje, jak v hloub i v šíř se rozmohla, jest jen specialním užitím všeobecné věty, učiní-li se hojnost výrazův (rozdílných) měřitkem obsáhlosti, rozmanitosti básnické individuality. Tak můžem básníkovi i ono druhé patro přisouditi: je to zásoba jeho prostředků, jimiž vládne nad světem látek svých, i můžeme přeneseným smyslem říci: řeč jest také materialem básníkovým, co se týče totiž zevnější formy, ba stává se mu i látkou, pokud zvláštní účely umělecké na ni stíhá.

Každý člověk má svůj svět; poesie světem tím dovede pohnouti až v jeho základech, vynáší při každém příchmatu jiné a jiné představy na jevo, což vše probíhá podle zákonů psychologických (sdružování a vybavování představ). Poněvadž každý má jiný svět, budou i výsledky při působení touž měrou jiné. Rozdílnost jednotlivcův i známosti psychologické musí nám stále v dohledu trvat a vůbec aesthetice po ruce býti, má-li dojem uměleckého díla, jenž tak rozdílný bývá, si vysvětliti. Odtud vysvítá spřeženost básníka s psychologem. Nitro člověka jest oběma předmětem, oba mají znáti je, ale znají je k rozdílným účelům, onen pro výkonnou, tento pro vědeckou činnost svou, jak o tom ještě níže při otázce vědy promluveno bude. Proto s psychologií a mluvozpytem theoretické vědomosti básníkovy obyčejně hraničí, v jejich okres přecházívá reflexe, když tvůrčí žíla ochabla, hraje se „slovy“, podniká pokusy se zevnější stránkou mluvy a rozvodňuje poznatky duševědné.

Když zásoba pojmův roste, kdy se představy v tu neb onu stranu rozhojňují, přibývá i poesii nových látek. Totě zajisté výhodou. Avšak zpočátku se výhoda nezjevuje ihned; nové živly bývají příkré, nesouvislé, ruší někdy staré spojeniny představ, oblíbené reprodukce, a vzpírají se básnickému vkusu posud vládnuvšími. Teprvé silný genius přemůže příkrost jich, dodá jim tvaru a schopnými je učiní, aby vstoupily v říši látek básnických, v říši poesie. Bylo-li cestování pěšky, po nápravě, na lodi opěváno, má i doprava železodražní svou poesii: abychom hrubý příklad uvedli. Tak pravý básník kráse nových říší dobývá, pod jeho mocnou rukou mění se všední věci v zlato poesie, vše počíná zníti, zabarvovati se, ducha, života dostává...

Látka sama o sobě není ještě uměleckým dílem; — látek je dost, uměleckých děl málo. O látku není nikdy nouze; proto

známý lehkokomický dojem, když laik neznalec tajůplně si vede a důležitě napovídá, že „ví o krásné látce“; to že by bylo něco, ale že to neřekne a podobně. Oko básníkovo vidí látek ještě víc, a obere-li si látku, dává o sobě svědectví. Volení látky také vyznačuje básníka. Arci ne vše, co je látkou básnickou, hodí se stejně pro všechny útvary básnické; co vystačí na povídku, selže při dramatě; co je historicky velmi důležité, nemá dosti effektu pro divadlo. Ale to poznati a tříditi jest věc vlohy i cviku.

Pak nastává teprv básníkovi pravá práce, totiž pochod tvůrčí. Živly látkou jemu dané přivádí v poměry, ze kterých se prýští záliba, čili dodává jim aesthetické formy. Básník neopětuje skutečný zjev; ani malíř podobizen toho nečiní, nýbrž podává zjev očistěný, zušlechtěný, idealisovaný. Ani malíř podobizen nenápodobí, nýbrž stojí nad svou látkou; tím více věta platí o umělci vůbec a tedy o básníkovi. I když nás pravdou svou tak zvanou překvapuje, není to pouhý otisk skutku, nýbrž vidiny zobrazující jeho význačné rysy, typus, jakž si jej představoval básník. On nápodobí svou vidinu, pro kterýžto pochod právě zvolili jsme slovo: vypodobiti, aby v něm sloučeno bylo jednak podobnost, jednak umělecké vytříbení její. Vypodobením látky povstává teprv umělecké dílo.

## § 7. Báseň co dílo umělecké.

Posuzujíce výtvor básnický užíváme naň všech kategorií, které v části všeobecné vyvinuty jsou. Ješto však báseň je dílo složené, poskytuje každé kategorii několik stránek: zevnější formu, její rythmiku a dynamiku; při mluvě správnost, lahodu, obraznost jednotlivých výrazů, a konečně básnickou myšlenkovou podstatu samu. Báseň co dílo umělecké vyhoviž veškerým požadavkům aesthetickým několika samostatnými patry. Základní formy aesthetické, síla, význačnost, souhlas, správnost a vyrovnací závěr docházejí však užití svého při hojnočlenném celku skoro v opačném pořadí, an právě zde nelad snadno se vyskytá a tedy především potřeba nadchází, zameziti jej, tedy příkaz záporný, zákaz, dříve vodítkem se stává, než se ku plnění příkazův kladných přikročiti může.

Co se týče správnosti, je především vždy mnoho pravidel, kterými se vtěluje vkus právě panující (též moda v užším smyslu), a za druhé jsou jiná, kterých musí básník zachovati, aby dílo jeho bylo právě tím útvarem, za jaký se vydává. Chce-li básník podati

píseň, žádáme krátkost, zpěvnost, prostotu mluvy, obrazy vzaté z půdy písně samé; jak mistrně dovedl požadavkům těmto vyhověti Čelakovský! Slyšíce jeho zpěvné řádky v „Ohlase českých písní“ shledáváme tak věrné sebrání všech znaků, že se nám vznáší na mysli bezděký výkřik: Totě pravá česká píseň! Ba pravá píseň; neboť mimo národní ráz svůj vyhovuje i pravidlům onoho druhu vůbec, je vkusná, kteroužto vlastnost všechny básnické plody Čelakovského sdílejí. Kterak zas ballady Erbenovy přiměřeny jsou všem pravidlům, jež klademe epické písni české! I je vyznačuje vkusnost. U výtvorův obsáhlejších a složitějších pravidel přibývá; větší báseň epická musí míti jistou délku a jeden hlavní děj, do něhož vedlejší děje jen jakožto episody vloženy býti mohou; kterak se episody k hlavnímu ději mají, rozčlenění celku bližší určení podobná náležejí ovšem do poetiky specialní. Rovně má se s dramatem; rozdělení jeho v akty a sceny, jeho divadelnost, uvedení a rozložení děje, vystupování osob, líčení povah i osnování situací; zdůvodnění či motivování činů, uvádění vypravovacího živlu: všechny tyto ohledy vyžadují zvláštní pozornosti, jsou více méně známy obecenstvu samu a musí tím více k uvědomění přijíti básníkovi uměle pracujícímu, aby především jim vyhověl. Obyčejně se slýchá při nich: „to se rozumí samo sebou“, totiž známost i šetření jich se předpokládá, nežli se o dalších přednostech básně mluviti počne. Na základě správnosti lze říci, má každý útvar básnický svou poetiku. Ona vlastně zakazuje nelad, tedy zamezuje nelibost, a není tak zásluhou, pravidel šetřiti, jako hříchem, je urážeti. Vláda pravidel vyskytuje se šíř i hloub, než se pozorovatel o svobodě blouznící domnívá. Sám posuzuje také podle pravidel, podlehá módě, zvyku, autoritě, předsudkům a zejmena své vlastní soustavě aesthetických náhledů. Mnohé mysli vynikne snad podstata i důležitost správnosti rozhodněji, když vytkneme, že se vztahuje k řeči též, k mluvnici, ku pravopisu, k slohu; jakož tyto věci nemohou býti ponechány libovůli soukromníkově, takož i v ostatních v básni se vyskytujících živlech pravidla zjednávají stejný řád, čili odstraňují nelad. Z podstaty pravidel podobných plyne, že co správnost předpisuje, může velmi často přirozenému vkusu se příčiti, ač výtvor umělecký čistotě vyhovuje. Správnost spojuje věci též dle jiných než dle aesthetických ohledů, přivádí v poměr představy různorodé, které vlastně jsou nesrovnatelné a jen zevně se k sobě hodí; stanoví lad, kde žádného býti nemůže: tak vzniká zřetel přiměřenosti, jež aesthetickou jednotou není. Proto se

i mění pravidla správnosti, buď znenáhla, buď bouřlivějšími převraty: ale vždycky správnost sama tvoří pásku, která se kolem všech názorů o kráse klade a z nich jaksi soustavu tvoří. V soustavě takové buď ta, buď ona aesthetická forma zevnitřně provedena jest; tak soukromý člověk posuzuje vše se stanoviska formy síly, druhý se stanoviska pravdivosti a p. Totéž platí o národech jednotlivých, dobách a školách uměleckých. Pak vztahuje se soustava na celou vzdělanost a zvláště se zračí v požadavcích, které činíme na dílo básnické. V možném proměňování jich obsaženo šíré pole podmíněné volnosti a vysvětluje se spolu množství případův, kde rozdílnost soudu nám hrozí vzíti důvěru v neklamnost aesthetického soudu. Než přese všechno stojí na prvním místě příkaz její: Neurážej stávajících pravidel správnosti, na nichžto se zakládá vkusnost uměleckého díla tvého!

Forma vyrovnacího závěru připouští několikerého užití. Předně, pokud běží o poklesky proti správnosti, vyžaduje, aby se vyšší jejich účel ukázal tím způsobem, že na místě pravidla posud platného vlastně uvedeno jest pravidlo jiné, nové, lepší. Pak se i s poruchem starého pravidla smíříme. Nové pravidlo musí však ne abstraktními slovy pověděno, svrchovaně přikázáno, nýbrž na uměleckém činu ve skutečnost uvedeno býti. Z činu pak se ono pravidlo abstrahuje a na pravidlo zcela uvědoměle povyšuje. Původnímu tvoření takému, z něhož nová vodítka plynou, říkáme básnické per excellentiam; tak tvoří mistři razíce novou dráhu, veleduchové, nejen bořiče, nýbrž stavíce. Porušují-li vkus, uvádějí se sice v nelibost, ale týmž pochodem určují pomalu vkus nový. V činu uměleckém netušeně krásném a plodném leží jejich omluva, nikoli v slovích úvodu. Poněvadž báseň je výtvor složený, platí forma vyrovnacího závěru o každé složce zvlášť, tedy především o zevnějšku básně, o znění a zlahodnění mluvy, o veršové osnově. Uvnitř díla samého vyžaduje tatáž forma napjatost a smír, aby výslední dojem celku přese všecky kontrasty ústil vždy v souhlas. Od porušení souhlasu až k jeho opětnému zjednání jde pochod duševní, pohyb, život, jenž nastupuje měrou tím mocnější, čím patrnější kontrasty se vyskytují. Na jednoduché písni zas i na nejdelším epu pozorujeme zvláštní jen případy pochodu toho všeobecně nastíněného. V každé i nejmenší básni musí být na počátku dána nebo v průběhu později uvedena jakási rozštěpenost, dva proti sobě postavení živlové, z jichžto napětí další pochod vyrovnávací temení a nepřestává, dokud závěr zvýšeným ladem, tedy v pravdě vyrovnání se nedostaví.

Lyrická popěvka obsahuje někdy jen tento výsledek, ale ukazuje ku předchozím jeho příčinám; lyrika objemnější už rozštěpenost jasněji naznačuje, ba i v zevnější formě ji projevuje, ku příkladu při složených tvarech kantaty, nebo ve sborech: strofa (sloka), antistrofa (protisloka), epodos (dozpěv). V dramatě ovšem nejmakavějšího vtělení dochází protihrou, povahami proti sobě vystupujícími, bojem a rozhodnutím na konci. Odtud se říká, že každá báseň řeší něco; vždycky to bývá klad, protiklad a soubor jich či vyrovnání, obsáhlý to princip, hojný zdroj aesthetické záliby. Co o něm vykládá aesthetika obsahová, jest u velké části pravdivé, ale předně není to jediný zdroj záliby, a pak se nesmí činiti methodou vědeckou, nýbrž zůstati formou aesthetickou. V té podobě se osvědčuje všude po celém uměnosloví; nejen básník, než malíř, sochař, hudebník stále se jím řídí. Protiva protivou se zjasňuje, protivy se stýkají a vyžadují, z protiv proudí postup, a podobné věty jsou jen ustálené výrazy onoho principu. Kontrastné složení žádáme od každého uměleckého díla, a kdo se umělčím pochodem hloub obírati počne, setkává se při každém kroku s pravidly a pokyvy, se zvláštními náchmaty, o kterých se v technice každého útvaru podrobněji jedná...

Onomu pohybu však dluhuje umělecké dílo právě veliký zdroj jímavosti své: ont zjednává pohyblivost a životnost celku, zdání, jakoby v jeho částech duch se skrýval, dojem živého organismu, účelnosti a cíle. Pokud poruch odklizen, rozpor vyrovnán býti má, jest pohyb nutný, vyrovnání totiž je nezbytné, ale cíl jeho volný, an mu zůstaveno jest, kterak výsledního ladu docílí. Básník je tedy svoboden i vázán. Uvádějž protivy, nesrovnalosti a konflikty jakéhokoli druhu v dílo své: z rozporu jich musí však vzejíti závěrný lad! Která báseň nám jen kruté kontrasty podává, bez přikázaného jich rozvedení, neukojí nás a zůstavuje mysl ve stavu trapném. Dojem Máchova „Máje“ zakládá se v první řadě na okouzlující lahodě jazyka, jenž hudebně sluch opájí, a pak na účinných kontrastech, hlavně na sestavení lidské bídy a smrti s krásami přírody. Směle jší ještě mistři v užívání kontrastů jsou někteří francouzští spisovatelé. Ale takové přepínání kontrastu vypadává z rámce krásna a působí látkově: vládne tu přepjatost, děs, jednostrannost, hrůza, a na konci přece nelad, dojem fragmentu.

Pravdivost uměleckého díla je význačnost a typičnost. Požadavek význačnosti vztahuje se k náladám, k dějům i ku postavám; nechť to jsou zjevy z malého života, nechť z velkých dějin, vždy má básník vytknouti to význačné: má karakterisovat. A když

látka spadá v dobu, jejížto smýšlení více nesdílíme, básník se musí postaviti na půdu doby té; jeho skutečnost jest jiná než popěrače nebo materialisty. Bájené postavy, na které tehdy lid věřil, jsou mu zrovna tak skutečné jako postavy listinami stvrzené. Tedy báchorky, zázraky, strašidla, — nic není z básnictví vyloučeno za příčinou domnělé, nyní vykládané vědecké skutečnosti. Jen aesthetickou pravdivostí je básník vázán. Co věda nevyzpytovala, on předpovídá, tuší, nebo směle nařizuje, pro svou potřebu okamžitě rozřešuje. Věda ho nevíže. Zda-li se země točí nebo slunce, je mu jedno; neboť kdybychom mu jedno popírali, on najde důkazův pro obé. Sprostou skutečnost, jaká jest, nenápodobí; vyrveť z konkretního zjevu jejího jen jednu stránku, úlomek, a vypodobí jej silněji, účinněji, tak že pravda v něm zahrnutá taktéž lépe vynikne. Jeho předmět není všední skutečnost, než skutečnost, jak by měla a mohla být, tedy pravděpodobnost, a vzhledem k člověku psychologičnost. A když jeho výtvor v nejdůležitějších rysech se skutečností, jak my ji známe nebo si představujeme, souhlasí, znamenáme souhlas ten co lad, co zdroj citu libého: a tento souhlas je celé tajemství aesthetické pravdivosti. Útlá mysl Boženy Němcové jako deska světlopiscova vnímala do sebe celou skutečnost, ale vydávala ji zušlechtěnou, v podstatných milých zjevech zachycenou; i povstaly ty pravdivé obrázky její o lidu našem. I roztomilý ton báchorek je pravdivý, totiž karakterisuje vypravování lidu českého, a přece jest v báchorkách Němcové idealisováno. Někteří veškerou aesthetiku svedli na požadavek pravdivosti a sestrojili ony známé pohodlné vzorce, dle kterých básník vždy kus života, nebo přírody, nebo pravdy podati má, dobu, člověka v jeho rozličných jevech vyjádřiti; — vše dohromady obsahuje pravdu částečnou.

Jako malíř jen viditelný povrch, sochař makavé tělo, však bez pohybu a bez barvy, tak básník jen průběh představ vypodobuje. Podává jedinou perspektivu, jeden záblesk; z něho pak si to ostatní zobrazíme sami. V tom ohledu lze uměleckou činnost i výtěžek její porovnati se stereoskopickými obrázky; ty jsou na jedné ploše, a přece s pravého stanoviska na ně zírajíce vidíme je o třech rozměrech. Tak básník nám též ukazuje ploský obrazec, my docelujeme jej na zdání skutečnosti trojměrné, barvité. Kolem podstatných rysů vznáší se jako polozjevné tajemství skupina rysů vedlejších, představy nejodlehlejší se vybavují a oblétají výtvor. Proto jednostrannost uměleckého díla je jen pro všední zrak skutečnou

jednostranností; pro zrak vnímavý jest více, jest kouzelnou branou do celého roje představ. Všemi reprodukcemi těmi upomíná nás na skutečnost, tak že se nám pak umělecké dílo zdá netušeně plným, nevyčerpatelným; vždy nové a nové listy odhalují se v něm a při každém listě nový doklad pravdivosti. V klassickém díle básnickém můžeme pravdu stopovati jako v přírodě; studujeme symptomy šílenosti na postavách Shakspearových, průjevy lásky na dívkách Goetheho a dokládáme se jich jako zjevů ze skutečnosti přímo vzatých. Nic planého, nepravdivého, ne slova, nýbrž věc jak jest — odtud odvozujeme věcnatost uměleckého díla, totiž pravdivost, hloubku a hojnost jeho rysův, jeho životnou obsažnost.

Zvláště vyniká zřetel pravdivosti při látkách historických. Otázka: „Kterak může básník historická data pozměňovat?“ už předchozími větami rozřešena jest. Hojnost zjištěných zpráv dějepisných básník přijímá jakožto material svůj, třídí a pořádá jej a vynímá pro sebe věci význačné. Historie tvoří na jedné straně jako logika jen záporný zřetel proň; básník totiž nemá se prohřešovati proti rysům všeobecně z historie známým, zkrátka nemá se dopouštěti patrných anachronismů, ani zevnějších, když u něho ku př. Římané kouří a střílejí z děl, ani vnitřních, kterými náhledy nynější přenášejí se zrovna ve filosofickém znění na dávné doby k divochům, křesťanství k pohanům, oblíbené vzorce politiky a mody v čas, kde o nich ani slechu nebylo; ani konečně nemá se dopouštěti nemožností psychologických. Pokud z množství věcí lhostejných, nepatrných vynímá básník právě ty význačné, činí to v obměnách volných, jsa při tom vázán pouhou pravděpodobností. Idealisuje historickou látku, činí ji jednotnější, souvislejší, rozumovější. (Viz níže o poměru poesie k historii!) Jinak beztoho básník jakožto dítko doby své nemůže se vytrhnouti z názoru jejího, ano má spíše povinnost v osnově jeho setrvati než umělkovati nějaký odbytý názor světa. Přítomnost jest jeho nejdražší statek a nejpevnější podstata: z ní čerpá všechno i představy o čase dávném, vytvářeje si je podle obdoby. Obdoba by nemohla býti dokonalá, nedala by určitých názorných výsledků, kdyby mu jeden člen její dokonale znám nebyl, a to jest právě přítomnost. Ale ani přítomnost nenápodobí básník se vším všudy, nýbrž drží se význačných rysů. Otázka o poměru básníka k historii může tedy z valné části objasněna býti odkázáním na poměr ku přítomnosti, na poměr malíře krajináře ku přírodě a p. Dojem význačnosti jest tak hluboký jako z jiných skutečně aesthetických poměrův, — nicméně požadavek

ten nevyčerpá celý zákonník a nenahradí jiných požadavkův. Ne vše co jest skutečné — tedy nanejvýš pravdivé — jest už také krásné. Nicméně mnohým jednostranným nadšencům jest kanon všeho umění: „Podati neb vyjádřiti skutečnost!“

Forma síly zjevuje se v tolika předpisech, že někteří právě z ní všechnu básnickou qualitu vyvozovali. Svůj cit dovede každý jaksi taksi vyslovit; básník však řízně, mocně, způsobem krátkým a přece účinným, tak že každý se v tom hned pozná. Nějakou myšlenku časovou, která myslemi nebo celým národem hýbe, básník pronese tak dokonale, že vrstevníci jiného výrazu pro ni ani nevyhledávají, ano mnohým dokonalé vyslovení tak imponuje, že dle mínění jich ono dělá básníka. Jak znamenitě vyslovil Jan Kollár myšlenky Slovana nad severními ruinami: Aj zde leží zem....! V té elegii jest žal, ale jaká síla v jeho vyslovení! Jakých nezapomenutelných výrazů dodal touze Slovanův po svobodě, po svornosti; nemáme k tomu konci jiné pokladny, chceme-li jadrným slovem k oné myšlence povzbuditi. Viz hojná hesla vzatá ze „Slávy dcery“! Vypravovati děj dovede také každý, ale básník tak živě a názorně, že jej před sebou viděti mníme. Ano síla ta stoupá potud, že básník děj i s postavami před nás vykouzlí a vše s takou důrazností, že všechnu míru síly naší zkušenosti převyšuje. Pravda, v tom ohledu je každý básník vtělený hyperbolista, přepíná i přemršťuje, což poznává se už rozborem nejbližších metafor a jiných oblíbených obrazů. Vzdán okamžiku slov užívá, která se chladné mysli čirým nesmyslem zdají a přece silou svou se okamžiku hodí, pravdou jsou. (Viz užívání slov: věčný, neskončený, nesčíslný atd.... „celý svět“ ...) Proto nevydrží poesie zkoušku logiky, neobstojí ve přesném rozboru. Příkladův je všude hojnost; jsou to zejmena též ony, kdy „zdravý lidský rozum“ protestuje proti všemu nadsazování.

Dále obdivujeme se vnitřní bohatosti a rozmanitosti básnického díla; ono netušený roj vztahův nejrozličnějších nám odkrývá mezi představami a sice způsobem tak jednoduchým, prostředkem tak prostým, neokázalým, že se to kratčeji ani státi nemůže. Ano malými prostředky docíliti velikých účinův, toť průjev pravé síly. Básník předvede nám několik postav, situací, krátkých dějů, a hle máme z nich tak jasný obraz o válce, o duchu doby, národa neb reka, že historik téhož výsledku ani celou, několikrát obšírnější knihou nedosáhne. Není to příval slov, co působiti má; síla vězí v něčem jiném než v upřílišených výrazech. V tom záleží známá zázračnost slova básnického; ono jest jako tresť, výtah (extrakt)

vysloví něco, co se lépe vysloviti nedá: lehkost skrývá největší hutnost. Uvědomění této vnitřní obsáhlosti proti krátkoznějícímu, několik prostých slov obsahujícímu zevnějšku zaráží a bylo často příčinou, že právě v tom shledávali lidé tajemství básníkovo: jeho zdánlivě lehká práce je soustředěná těžká a přec marná práce několika lidí; jeho mluva jest názorná, proto se odvrací od slov abstraktních ku konkretním, k obrazným; jasnost, zřetelnost a výraznost, říznost, nezapomenutelnost krátkých poetických říkadel je známa. Se silou výrazu souvisí i ona zdánlivá jednostrannost, kterou mnozí bolně čijí na všech uměnách. I básník podává ze skutečnosti jen n ě c o, mnohem více vynechává; podává rysy význačné, ale ty sesíleně. Všechna krása líbé zdání, ale v tom zdání je síla. Onať zdání tak divotvorným činí, v ní záleží jarost, svěžest, zkrátka d o k o n a l o s t uměleckého díla. Kam z něho padne jiskra, tam vznítí světlo, tam ohlásí svého ducha; takové umělecké dílo vzdoruje všemu zkomolení, v tomto spojení síly a pravdivosti zdá se nezničitelným a poslední jeho zlomek ještě jakoby působil důrazem celku.

Dokonalost podmiňuje účinnost; dokonalé dílo jest svým účinem jisto. Účin čili effekt jest přirozený, oprávněný výsledek jeho; neboť má své dostačující příčiny, z nichžto se rodí a vysvětluje. Effekt jen tenkrát s příhanou se pronáší, když umělec ho chce dosíci bez dostačujících členů předchozích, bez příčin, když složky jeho na jednom místě nakupí, tak že jeho záměr po effektu pouhém a spolu vnitřní málomocnost přímo se prozrazuje. Zde souvisí pravidlo effektu s pravidlem motivace; každý effekt má býti zdůvodněn, což nevadí, aby nový, právě uvedený člen v uměleckém díle překvapoval. Dovolená náhlost spadá v nauku o kontrastě; vše má býti připraveno, v něčem, třeba zakrytě, předzjednáno a přece překvapovat. Náhlost v aesthetickém smyslu může býti v obdobu přivedena s dojmem podařeného pokusu přírodnického; víme, co máme očekávat, ale vidíme též jak se všechno připravuje, podmínka za podmínkou vyplňuje, napjetí roste, až kdy všem podmínkám dostučiněno, celé sestrojení dovršeno: náhle výsledek očekávaný se zjeví, celou silou novosti a přece pochopený a průsvitný.

Forma síly ještě jiným způsobem se hlásí. Zjev ovšem nejvíce působí při svém vzniku; čím vícekráte na mysli vystupuje, tím více mu mysl zvyká, tím slabším se stává dojem. Všechno nebývalé vyrušuje nás silněji, a v tom smyslu se stává n o v o s t kategorií aesthetickou. Chápavosti mysli ubývá opětováním, a co se příliš často objevuje, zevšední. Tak jako novost proti otřelosti, tak vzácnost

proti všednosti dostala vedlejší význam aesthetické záliby. Spolu vysvítá, jak jen relativní jest určení toto vzhledem k osobám, které novost poznati mají. Kdo něco podobného nevnímal, ač na jiném místě už od celých kruhův poznáno bylo, má věc za novou a dojem zrovna takový, jakoby nový tvar byl se stal ad hoc. Proto nápodobitelé cizých ale neznámých nám výtvorů mají týž prospěch pro sebe, jakoby vynalezali nové. Pokud se týče výsledku aesthetického v užších kruzích a pokud rozšiřují známost věcí posud neznaných, mají všichni nápodobitelé svou zásluhu i své oprávnění. Jinak se věc rozhodne, když obrátíme zřetel blíže na poměr, v jaký se původce sám staví k svému dílu. Kdo něco nového vynalezne, jest původní, duch v pravém smyslu tvůrčí; když u větší míře tvoří nové, genius. Tím způsobem všechno nové budí příznivý soud o vlohách umělcových, mínění o něm samém stoupá a odrazem zase zpět na jiná díla jeho září. Když však věc jest jen domněle nová, uchvátil svit přednosti té, což kdy se odkryje, bývá důvodem jiného soudu, a sice ethického, jehož povaha je tak zřetelna, že žádných výkladův nepotřebuje. Odkrytí originalu bývá provázeno se znatným vystřízlivěním v obecenstvu a vůbec všech, kdož o básních soudili. Věc ta v literarním světě přihází se dosti často. Proto je kritikovi výhradně potřeba znalosti co možná nejrozsáhlejší.

Konečně má v uměleckém díle všechno souhlasiti, všecky částky mají býti z jednoho ladu a skladu, což podmiňuje jednotu celku. Dojem má býti zdůvodněnou výslednicí stejnorodých složek. Každá jeho částka zrcadlí v sobě celek, každý úryvek je příbuzen s ostatními, téhož rodu, téhož rázu, jejž mysl aesthetická dobře cítí, byť onu veskrz jdoucí příbuznost slovy naznačiti trudno bylo. Někdy se to zdaří; tak ku příkladu v dramatě o Baronu Görtzovi: král baží po slávě i jeho nejmilejší rádce Görtz: všechno se tlačí vpřed, k výši, k lesku, k moci, k vládě, za fantomem slávy, králova sestra Ulrika jako protijev jeho, zešílený Olaf Knudson a dobrodruh Siquier. Na ostatních osobách vidíme jen nutné následky slávomamu; ony vstupují na jeviště kusu, pokud jím trpí (Ebba a lid) nebo se jemu protiví (stavové a poslanci), tak že myšlenka slávomamu je skutečně vzorcem, jímžto ráz, opar celého kusu, příbuznost všech jeho zjevů a spolu jednotu naznačiti můžeme. Jest to svět slávomamu, do něhož nás básník uvádí; všechno tam oddychuje jediným vzduchem a episoda lásky, sama o sobě tak pěkná, vhodně uvedena jest jakožto kontrast proti hlavní náruživosti: krátká, účinná, s hlavním dějem jasně souvisící, pravá to episoda, jak býti má. Co se

při každé větší básni vyžaduje, jednota děje jest jen specialní podavek širší kategorie; vedle něho stává jiných podobných a zevrubnějších. Všechny běžné vzorce, ve kterých se vyskytuje slovo souhlas, sem náležejí, tak na příklad i onen oblíbený „jednota v rozmanitosti“ neb jiný „souhlas mezi obsahem a formou“, jenž obzvláště s přízní se potkal u mnohých, an z něho celou aesthetiku odvozovali. Jednota básně budiž výlučná; mát ona sobě dostačiti a nevymáhat ani zevnějších přídavků, výkladů, ani osobnosti svého původce, který vlastně za svou práci se ztrácí. Totě předmětnost básně tak zvaná, jež vysvětluje i obmezuje řečení, že básnické dílo tím lepší jest, čím jest objektivnější. To nesmíme vykládati, jako bychom chtěli vyloučiti lyriku, též názvem subjektivní poctěnou. Nýbrž vylučuje se jen zřetel k soukromé osobnosti původcově. Samo o sobě stojí básnické dílo, ucelené (protiva kusosti) a uzavřité, nejdokonalejší provedení souhlasu. Poněvadž všechny jeho složky k sobě se hodí a harmonický celek skládají, tak že nemůže nic býti přidáno ani odňato, každá složka k vůli ostatním a ony zas k vůli ní bytovati se zdají, přikládá se výtvoru název organismu, ovšem ve smyslu přenešeném. Totéž chceme naznačiti slovem ucelenosti, jen že při organismu ještě zdání života přistupuje. Každý organ má svůj účel, a podobně v uměleckém díle každá složka, nechť bychom její účel, její „rozum“ nemohli určitým slovem uvědomiti; odtud pochodí účelnost bezpojmá, v níž mnozí podstatu krásy spatřovali. Pocítění souhlasu, celosti a soběstačnosti, jednoty uměleckého díla je posléze nejvyšší vrchol aesthetického požitku. Podobný dojem z jednoty veskrz provedené poskytuje každá soustava, nejen tedy báseň co soustava členův obrazností svou souvislých, nýbrž i soustava pojmův souvislých svým obsahem vědeckým. Odtud půvab filosofické soustavy, přehledného roztřídění, každé methody, zkrátka půvab vědění nebo poznání. Častá jsou líčení jeho, a sice opět od básníků i myslitelů: nejkrásněji počal Plato a opětovali po něm jiní básničtí duchové, ano za nejčistší oblažení vezdejšího života jej prohlásili. Slast ze zvídání jest něco jiného nežli slast z vědění: prvá jest v ruchu samém, pokud se poznání rodí, druhá na konci jeho vznikající z názoru dokonaného kruhu. A tak obdobně: slast z požívání básně a pak z názoru jejího celku, kde se nám její jednota najednou presentuje, jakoby se nad ní útlý pel vznášel. Báseň je dokonání krásna, umělecké dílo, v němž požadavky se slučují. Jemu ve skutečnosti nic neodpovídá, a ono je také víc než skutečnost,

pokud jest idealisováno — nebo míň, pokud má toliko rysy ze skutečnosti. (Idealisovaná část skutečnosti.) Skutečnost jest opravdu srostitá, plná, živá, kdežto umělecké dílo má jen zdání života. Ono jest jen zachycení několika, ba řekněme jediné stránky skutečnosti, však s výběrem. Umělec vyjme jen některé rysy, ostatní vyloučí: čistí svou látku, a zas i doplňuje jinými rysy odjinud vzatými, sesiluje je a v nový řád uvádí, řídě se při tom svou vzornou představou o celku čili vidinou, zkrátka idealisuje: v tomto očistění, vyloučení všedního a přidání vzorného, v sesílení a vytčení hlavních rysů záleží zas dokonalost uměleckého díla i přednost jeho před sprostou všední skutečností. Ono „vyjádřuje“ ideu; také tuto větu přijímáme, pokud můžeme pravý výklad předeslati. Ono ukazuje vládu ducha nad příkrou hmotou, je produševněno, myšlenkou ozářeno, či jakýmikoli ještě výrazy převahu jeho nad beztvarostí velebíme. Ono jest idealisování skutečnosti a nemůže ani jiného býti. Umění všechno jest idealisující. S toho stanoviska můžeme dáti za pravdu dávnému výroku, že umělna jest vtělování ideálů: odtud se vysvětluje její znamenitá potěšná povaha. Dokonalost, celost, neporušenost, smír a spravedlnost, po níž toužíme a již v životě nenalezáme, spatřujeme v říši poesie: opravený světa řád, svět náš, jenž nás upomíná na svízele a boly naše, ale rozvádí a rozpouští je, ukazujíc, kterak by se s nimi nakládati mělo.

To tak samozřejmé jest, že uznání skoro vesměs proniklo. Někdy proti idealisování stavívá se naturalismus, totiž onen směr nebo sloh, který má na zřeteli pouhou všední skutečnost hledě věrně nápodobiti ji. My uznáváme a pochopujeme sice jsoucnost jeho, ale nepokládáme jej za jakousi stejnomocnou protivu idealisujícího směru. Neboť kdyby byl tím, musili bychom jeho předpisy hned uznati za pravé a vložiti je v předpisy vzornosti vůbec, učiniti je požadavkem svým vidinám, zkrátka vzíti je v idealisovací pochod. My vidíme v naturalismu pouze onen směr, který větší ba přílišnou váhu klade na formu význačnosti a v ní všechno skoro tajemství krásy shledává, směr, který se už tolikráte zjevil pod rozličnými jmeny, obyčejně co reakce proti jiným směrům, utkvělým zase na jiných formách, ku př. na formě správnosti. Zahrnujeme všechna vodítka naturalismu jako jsou: karakterisování, pravdu, věrnost, objektivnost, atd... ve svém náhledu hlavním, ale obmezujeme je ostatními formami tvrdíce, že význačnost nestojí vedle krásy, nýbrž v ní obsažena jest, a že přílišná věrnost v nápodobování, otrocké lnutí ke všedním maličkostem ztrácí hvězdu

krásy s očí. Tu by umění přestalo a změnilo by se v zrcadelnictví neb fotografii. Přílišné vyšinování naturalismu jest romantika (idealisovací směr jest jediný pravý), jeho pravda bývá všednost anebo přesílení nepodstatného, někdy karrikatura, přemrštění protivného, nebo všední opakování sprostoty, urážení jednoty a slohu, zhoršování světa, zahánění souvislosti, tedy vlastně čirý opak činnosti básnické. V jiném ještě smyslu naturalismus proti umělecksti uvádí se jakožto nevyspělost umělce, když maje tvůrčí vlohu zůstal na její přirozené podstati vězet nehledě ji vzdělati výše, tříbiti sobě vkus, poznávati pravidla složitějšího tvoření a dospěti velikých, bezúhonných uměleckých děl. Naturalismus povrhá průpravou, školou, vzory, pracováním uměleckým; podstata jeho vysvitne protivou, totiž pouhou zevnější zručností beze vlohy. Básník naturalista poddává se svému pudu, skládá tedy, jak se mu namane, podle libůstek svých, „zpívá jako pták, jenž pod nebesy lítá“, o studiu a hlubším pracování ani slyšeti nechce. My naznačujeme takým naturalismem stupeň prostonárodní písně. Však potřebujeme se rozpomenouti na písně umělých básníků, abychom shlédli, co umělost i z nich dovede vykouzlit, nehledíc k veledílům básnickým, které mohly povstati jen dlouhou, vypočítavou a vzdělávanou činností uměleckou. Co při národních písních samo sebou se rozumí a co tam ani jinak nemohlo býti, totiž nedostatek průpravy, nevzdělanost básníkova, dostává v poesii umělé jiný vzhled; onde pravidel vůbec ještě nebylo, básník byl jen taký, jaké jeho okolí, u něho tedy o jakémsi úmyslném povrhání pravidly ani řeči býti nemůže. Kdežto v době pokročilé, v jakéž i my žijeme, kde každé zaměstnání svých pravidel došlo, každá činnost složitější jen jimi možna jest, kdy konečně pravidla i v obecenstvu známa jsou a při posuzování plodů důrazně se hlásí: jest nedostatek průpravy přímo vadou a povrhání pravidly buď affektace nebo doklad úzkého názoru o uměnách. V takové periodě značí se dílo naturalistické svými známými vlastnostmi; co při neznámém básníku prostonárodním je přirozenost, stává se surovostí, nebroušeností, působí komicky, jako kdy člověk přezralý staví se naivním, uráží vkus a budí lítost, že skutečná vloha tak o sobě sama se klame. Drsnost co nedostatek hladkosti, vedle krásných ukázek ducha sprosté škváry a co hlavně: kusost, beztvarost provází vždy plody naturalismu. Nevelebíme pouhou routinu, ale pravda-li, že k mistrovství v čemkoli je potřeba vlohy i snahy, naturalista, protože mu snaha schází, mistrem se nestane nikdy.

Každá pravá báseň je znamenitá krásou svou, vkusná svou čistotou a správností, ucelená a jednotná svou náladou, spory ze sebe vyvinujíc i vyrovnávajíc, přese všechny účinné kontrasty v harmonický pravdivý obraz splývajíc: svůj zvláštní soběstačný celek představ. Požadavky tyto právě o celku se vyslovují; pouhý úryvek jim nevyhovuje všem, ale úryvek též není úplným dílem uměleckým, není krásnem dokonaným. An však i úryvek nějakou vnadou svou, ano několik veršů či vět může býti pramenem požitku, bývá příležitostně též úryvek činěn materialem pro krásovědnou abstrakci, a jeho vlastnosti zevšeobecněny vlastnostmi básnického celku. Nic nemá abstrakcím z úryvku činěným ubíráno býti, toliko zůstaň na paměti, že ne všem požadavkům činí dost; všechny podmínky krásy zjevují se na dokonaném krásnu. Provedení jedné základní formy jest pouze částkou požadavků, stará se o jedinou stránku; zanedbání jedné z nich už podmiňuje vážný nedostatek celku. Všechny musí býti spojeny, žádná nevynechána; jakož každá samostatna jest, nemůže ani souborem ostatních býti nahrazena, aniž sama je nahrazovati může. Avšak základní formy sebe nejen docelují, nýbrž i obmezují. Je-li zanedbání jedné podstatnou vadou, je zrovna tak vadou přílišné vyšinutí její na úkor ostatních. Z obou zdrojů plynou nejčastější vady zjevův básnických; buď upřílišením, jedna či druhá stránka nad míru vyniká (nehoráznost, umělkování), nebo zase unikajíc mezeru v díle ostavuje. Odtud názvosloví vad se strojí, totiž prostou negací přikázaných vlastností, z čehož vyplývá rub líce svrchu položeného. Netřeba každé to „nikoli“ zevrub uváděti, toliko poukázáno budiž, že některé ze záporů těch mají mimo záporný ještě svůj kladný výraz (chudost, mdloba, kusost, planost a p.). Při vyčítání znakův uměleckého díla musili jsme na zřeteli míti, aby i nejobjemnější v osnovu jich se vešlo. V takové osnově pak vše, co menšímu dílu jest uloženo, tím spíše místa najde. A tak zahrnuvše v myšlenkách svých nejvyšší idealní hranici můžeme doložiti, že od prvních sotva znatných pokusův uměleckých, od pouhých takořka null jde dlouhá, hustě proložená stupnice výtvorův nejrozličnější hodnoty až k onomu nedostižnému vzoru, jenž — řekněme — v neskončenu se ztrácí. Čím více členů výtvor obsahuje, tím spíše je možno, aby se do něho vloudily nedostatky, tím větší váha připadá požadavku správnosti. Ne všechny částky bývají stejně poetické, ano některé výňatky nerozeznávají se od prosy. Nicméně v celku svém dojdou přiměřeného místa, svého oprávnění i účelu. Když však většina živlů a celek z nich složený

požadavkům aesthetickým vyhovuje, tak že krása jest převládajícím, neobojetným a nemiznoucím rázem jeho, blíží se dílo vzoru klassičnosti. Klassická báseň ukazuje vkusnost, životnost, pravdivost, dokonalost a jednotu ještě tehdy, když od ní všechny půvaby látky a všední nebo rušivé živly odečteme. Klassičnost jest jediný ideal krásy; nad ním nebo vedle něho nevznáší se žádný víc, poněvadž co bychom jinde vzorného našli, do svého idealu bychom přenésti musili.

## § 8. **Poesie v soustavě uměn.**

Ač zevnější forma básně jest smyslná, pravý básnický obsah jest duchový a tím stojí poesie proti všem uměnám smyslovým. Pokud máme na mysli jen uměny vyčtené, můžeme podle dělidla o smyslovém a duchovém krásnu rozestavit je ve dvě skupiny: v prvé stojí stavitelství, malířství, sochařství, hudba, a v druhé samo básnictví. To jest vlastně celé tajemství oblíbeného rozdvojení, klíč ku pochopení všech náhledů, které v rozšíření významu „poesie“ shledávají rozřešení všech aesthetických otázek. Povýšili totiž poesii na tajemnou duši a vrchol všech uměn, kdež uměnou už přestává býti a stává se vyšší jakousi činností ducha, intellektualním názorem; proti ní postavili všechny ostatní uměny v užším smyslu vlastně tak nazvané, a tak povstalo dvojsloví: Uměny a poesie.

Každá uměna prý jest potud uměnou, pokud obsahuje básnickost, v ostatním je řemeslem. Co jest pravdy v podobných výrocích, nemůže se nám skrývati; je to rozdíl mezi uměnami smyslovými s jedné a duchovou uměnou s druhé strany. Ale také se neskrývá, že podlohou jim jest nauka o jedinosti krásna (jesti to zde krásno poetické). Jsou však případy velmi blízké, kde krásno určité nikterakž nelze převésti na krásno básnické. Co jest ku příkladu v melodii básnického? Ona se skládá jen z tonův, k nimžto se žádné pojmy nevížou, a krása její jest hudební. Ovšem chtěli pak záměr svůj provésti jiným podstrčením; krása hudební co hudební jest prý něco vedlejšího, jest prostředkem, hlavní věc je zde cit a tentě přece něco básnického; melodie sama prý vyjádřuje, podává cit, a ten jest vlastně její krása. Že to strkání citu do otázek vědeckých jest velmi mocným prostředkem na duše nevědecké, ještě ony mohou vše citmo rozhodovati, je pravda. My hájíme jako vždy samostatnost různých druhů krásna, a jako nepřipouštíme vpády jednostranných enthusiastův v obor básnické

uměny, kteří by její krásu chtěli nahraditi krásnem hudebním: tak též opíráme se náhledu jinému, který by naopak činil vpády v obor hudby, tvarby a jiných uměn, aby tam vše specifické zničil a uváděl jednostejnou nesrozumitelnou zmatenost.

Jen v uměnách, které jsou smíšené berouce často látku svou z oboru poesie, přichází zřetel tento do počtu; tak ku příkladu malíř právě za příčinou smíšenosti své uměny musí býti mnohem více poetou než hudebník. Ješto však poetické krásno za jediné se považovalo, neb za jedině oprávněné, musili ovšem hudebníci namáhati se, aby se vrcholu toho také dopídili; nemohouce však pomocí tonů vypodobiti pojmy, činili to za posledního času tím více slovy, kterýmiž sobě a obecenstvu namlouvali, že oni vlastně nejsou hudebníky, nýbrž básníky (nový druh umělců, tonobásníci tak zvaní), a chtěl-li druh druha zvláště velebiti, říkal o něm, že je dramatický básník! I počíná vláda zmatku, doba, kdy platí logika prostonárodního úsloví, že je „pět jako šest“. Pomocí podobných vět, že „pět je šest“ (a ve spisech tonobásnickovědeckých jsou mnohem znamenitější věty), lze snad mnoho sestavit, co velikému množství lidí imponuje jakožto zjevené tajemství krásy a podstaty světa; ale jen jedno se tím nedá provésti, totiž jakás takás opravdová nauka o aesthetice, aby měla aspoň zdání vědeckého skutku.

Na této dráze zpatrní se ještě jiné rozšíření smyslu poesie. Poněvadž ona týká se celého nitra, všech duševních oborů, poněvadž tedy nejvážnější otázky jí se též mohou látkou státi a ona na ně svým způsobem odpovídá, tak že se její odpovědi lépe do mysli loudí: vyniká rozdíl její proti ostatním uměnám jakožto zdroje přiměřených obrazův o světě a životě člověka. Básník jest nejen zpěvák, ale těšitel, věstec, učitel, prorok, svatotajemník, kněz pravdy a krásy atd. Všechno to může býti: vše to jest přidáno krásе básnické za věno, kráčí jí v zápětí, ale nevyčerpá její pravé podstaty. Znám lidi, kteří těší, ale nejsou básníky; znám lidi, kteří věstí, učí, prorokují, a přec nejsou básníky. Polární hvězdou básnictví jest a zůstane krása. Ale ovšem, kdy všechna nádhera ducha i její možný účinek se v to jedno slovo sejme, stává se poesie všeobsáhlou ideou, z nížto plyne jistý názor o světě. Pak se slovem tím vyrozumívá souhrn všeho krásného, vznešeného, světlého, dobrého, zkrátka povznešené vědomí o životě a o člověčenstvu; idea krásy, v poesii vypodobená, stává se světostrůjcem (demiurgem).

Jakmile se poesie pošinula až k názoru světa, naskytuje se ihned řada rozdílův pro ni samu, co býti má a co není, kde ji

hledat a kde marně čekat, podle toho, jaký kdo názor o světě má. Okres její přístupen nejluznější romantice; čirý subjektivismus slaví své hody, zapomíná na osobnost i na svět, rozplývá se ve své vroucnosti a obaluje všechno tajůplným půvabným dechem světa nadsvětého. Klassičnost je mu výkaz chladnosti. Na jedné straně zazní:

„Neb všecka báseň hluboké je lkání,
Jatého orla křídel třepotání,“

tedy bolest za tajemství její vyhlašována... na druhé pak zrovna týmž právem radost; neb radost tvoří, povznáší, unáší člověka, radost jest jeho životní živel. A jako v této dvojici, kmitají náhledy ještě jinými způsoby: na jedné straně světlo, prohloubení k vědomí o světě za poesii se vykládá, na druhé zas romantika k temnosti postupuje a ji velebí za poesii; básnické prý to jest, čemu nerozumíme, a podobné výroky se pášou. Jednou pessimismus, po druhé optimismus, jednou vědění, po druhé tušení neb docela nicnevědění, všechny stejným právem se objevují: nic z toho nelze vyvrátit, poněvadž původce to snad vyslovil v plném přesvědčení okamžiku. On dodal výrazu náladě pessimismu dnes, zejtra snad náladě optimistické; nálada sama stává se poesii látkou, kterážto co látka jí jest lhostejnou, ale o výraz, o formu běží.

Jsme na stupni onom, kde se nám rozhrnuje pramen všech výměrů a náhledů, zač básníci sami poesii vyhlásili. Nepřišli bychom ku konci, kdybychom jen nejhlavnější z nich uvésti a v jistou soustavu uspořádati chtěli. Nejbujnějším personifikacím se brána otvírá. Proti jednoduchému výměru, že poesie je vypodobování krásna duchového pomocí představ pojmoschopných, hemží se hejno mnohem krásnějších výměrův, obrazných, živých, přesvědčujících, hlubokých, duchaplných, překvapujících, které všechny mají částku pravdy ale pak notný úděl obraznosti v sobě, tedy pochopeny sice a vysvětleny býti mohou, avšak potřebě přesnější nauky nevyhoví. Nejzazší vrchol všech podobných výměrů pak jest asi ten, který poesii zobrazuje jakožto líbeznou, divotvornou, mocnou bohyni navštěvující občas slzavé údolí naše. Nevím, je-li kde pěknější definice pro básnictví.

Z plodu samého přese všechnu jeho ryzou předmětnost činíváme závěr o jeho původci, a tak povstávají rysy postavy básníkovy. Buďtež! ale vždy minou se s pravdou, kdykoli zaběhnou tuze do podrobností a bez obmezení dalšího vlastnosti výtvoru se přenášejí na básníka. Tak povstala známá gallerie obrazův, jimiž lidé básníka si představují. Jednomu jest básník myslivý

melancholik, prorok, věstec, myslitel, učenec, druhému veselý lehkožil z přítomnosti se radující, vědou a trudným rozjímáním se nelopotící. Od básníkův oněch, kteří v svědomitém plnění povinností svých sestárli, až k oněm rozervancům, co v nelítostném životě zanikli, stává mnoho odstínů; nádhera duševní i tělesná se pojívá při tom s oblíbenými zvláštnostmi, které každý člověk podle svých osobních známostí do obrazu poety klade. Naznačuje slovo to právě zase kolísavý obrys; zdvihají se při něm různé ty reprodukce, jakmile zazní: my jim neodpíráme, ale hleděli jsme určiti přesnější pojem, vytknouti znaky jeho podstatné.

Částečná pravda též skrývá se u výroce, že básnictví je veškerenstvem či totalitou všech uměn; zajisté básník líčí krajinu jako malíř, kouzlí postavy před nás jako sochař, obestírá nás harmoniemi jako hudebník, ale nepotřebujeme dokládat, jaký v tom je rozdíl, že tedy slovo totalita se musí valně obmezit. Podnikli jsme za tím záměrem přehlídku jednotlivých uměn, abychom poznali, že každá má něco osobitného, co na ní nejvíce vyniká, co v jiných se sice objevuje též, ale menším údělem, v čem tedy ona jim za vzor ale spolu za výstrahu sloužiti může. Mimo to však básník vyslovuje myšlénky, skutečné ba vědecké spojeniny pojmů, což ani malíř, ani sochař, ani hudebník nemůže svými prostředky učinit; básník líčí děje v dokonalosti po celém průběhu, tak že co na jedné straně uměna jeho ztrácí, nejsouc úplnou totalitou ostatních, jinde si v něčem nahrazuje. S opravou můžeme ono pěkné řečení i podržeti, byť jen k tomu konci, abychom si zpomínali, že básnictví s ostatními uměnami má veliké společenství, že samo též (ani viděním, ani blouzněním, ani šílením, leda krásným — nýbrž) uměnou jest. Nade všechny uměny básnictví vyniká obsáhlostí látek svých a stojí proti všem smyslovým rázem svého krásna. Rozdíl tento jest vlastním jádrem všech úvah, které kladou ideal krásy dobou naší vypěstěný proti idealům jinověkým. Zajisté v onom smyslu můžeme připustit, že povšechný ráz vzorných obrazův, které si Hellen činil, byl hlavně odtažen z výtvorů plastických; i přistupujeme k řečení, že starověký ideal krásy jest plastický. S týmže výkladem platí, že ideal krásy středověký jest hudební nebo malebný; obdob mezi oběma může se použiti k objasnění, co hudebností nebo malebností vyrozumíváme.

Naše doba vyniká nad ony minulé doby rozšířením rozhledů a vědomostí svých, složitostí poměrův, vývojem věd, ale také úbytkem smyslu pro plastičnost a pro dojmy smyslné, an ráz duševnosti

všude v popředí se ukazuje; všechny vztahy se zjemnily, v literatuře pomocí tiskospisu se rozšířily, rozšířené protřásly a otřely, tak že doba celá má se ku předešlým svrchu uvedeným skoro as jako uměna nejduševnější k uměnám smyslovým, tak že novověký ideal tím způsobem za básnický může vykládán býti. Zevrubnější doklady náležejí vlastně do historie uměn a vkusu, ale nehledě tam množství jiných obdob leží na snadě. Všechno má poesie, jako doba naše sama, z dob předchozích, ale smyslná říznost jest utlumena, reflexe všude převládá a všechno barevné i hlasové se rozpouští v poměry myšlenek.

Proti podobným líčením kulturohistorickým nemá aesthetika co namítat a nerozhoduje, zda-li tomu skutečně jest, zda obsah popisu s historickou pravdou se srovnává. Aesthetika by se ozvala teprv tehdy, kdyby se z těch přibližných výsledkův a vzorcův činily závěrky v otázkách naučných čili theoretických. Tak se někdy děje. Někteří libují si hlavně v ideale středověkém (romantikové) a jsou pohodlně nakloněni učiniti z něho zrovna slunce nauky, vyvoditi z něho všecka pravidla uměn a položiti jej na vrchol všech idealů, co rozřešení otázek krásovědných: čím více se jemu který zjev blíží, tím dokonalejší jest. Nebo jiní taktéž činí s idealem starověkým, měříce jím, jeho význačnými vlastnostmi všecky konkretní zjevy a tvrdíce, že dílo tím dokonalejší jest, čím více se antice blíží. Tento názor zvláště obliby došel, z příčin snadnozjevných: z části aesthetických, poněvadž antika nám zanechala mnoho vzorných výtvorů dědictvím, z části psychologických, poněvadž po obnovení studií v Evropě sestrojen byl z doby hellenského života jakýsi idealní stav člověčenstva, ráj pro potřeby aesthetické i filosofické, a tudíž tím snáze bylo, vše co řecké stotožniti s absolutním krásnem a postaviti je vůbec za vzor, jakž tomu nasvědčuje stotožnění výrazův hellenský, antický, klassický. I vyvinul se znenáhla náhled, že ideal krásy vůbec jest dvojí, onen klassický a moderní. My tuto dvojici připouštíme pouze ve smyslu historickém; ale pak musíme dodati, že takových dvojic je víc, ku příkladu co jiní zase chtěli, uvádějíce dvojici klassického a romantického, buď upírajíce době naší všechen význam a smysl pro krásu, nebo stotožňujíce ji se středověkem a zvouce modernost zrovna romantičností. My máme podobná hesla za historická, vlastně za výrazy náhledův o různých periodách v historii, ale popíráme jich theoretickou pevnotu, jakoby mohly býti naučnými pojmy soustavy, a tvrdíme, že romantika bývá v literatuře každé, i že

klassický vzor krásy jest jen jeden. Teď lišíme bedlivě ony tři výrazy. Antika znenáhla učí se obsahovati více než Helleny, a klassičnost jest vůbec souhrn všech požadavků pravé krásy, tedy jest společným hrotem, k němuž uměny všech národů tíhnou, vzorem jak pro moderní tak i antické i středověké básnění, ale nikoli výlučným majetkem jediné doby nebo jediného národa.

A přece není poesie všeuměnou. Dovede sice obsah jiných uměn napověděti slovy, horovati o nich, blouzniti a popisovati je, „stýkati se s nimi“, nejsmělejší parafrase provádět, jich půvaby sobě látkou činit. Není uměny, o které by básníci byli nehorovali; popis dojmu jen jim se podařiti může, neboť jen básnické slovo odráží ten účin. Ono brává motivy nejen ze skutečnosti, jakou v přírodě a v lidu nalezá, nýbrž i ze světa uměleckého, přímo z výtvorův; a jestliže všichni umělci tak činí, básník zajisté měrou nejhojnější. Pohnutek, příležitostných popudův a podnětův uměna se nezbaví, ale zakrývá je jako účely. Však podnět sám co podnět s celým svým obsahem není obsažen v uměleckém výtvoru, jejž způsobil, — ač se tento omylný závěr činívá —, jako zas subjektivní rozechvění, do něhož vnimatele přivádí, také v něm není se všemi osobními pozměnami, ač se mnohým nepřesným duchům tak zdá, a líčení dojmu za obsah díla se vydává!

O sobě samé žádná uměna mluviti nemůže, básnictví jediné, ač ovšem, poněvadž krásu předpokládá, činí to vždy jen zřetelem k látce. Básník staví mosty mezi všemi umělci, robí jim výrazy a hesla. Ano poněvadž hýblo její vede nás bezprostředně do mluvy samé, stýká se poesie s tímto prostředkem sdělovacím i na jiných polích, v širých vrstvách lidu a v odborech vědeckých: všude výroky její touž úlohu konají. Jestliže básník všem znamenitým otázkám dodává výrazu, všem tužbám, tuchám i snům, jestliže jest ústy doby, lidu, a vyslovuje-li co se zdálí připravuje: jest přece především umělec a sice tvůrce duchového krásna, tedy tvůrce; to značí slovo řecké: poeta. Pokud se jeho držíme, má zajisté svrchu dotčené protivětí své právo. Každý umělec tvoří, a potud je tvůrce čili poeta. Značí-li slovo poesie pochod, bylo by pak v českém podle obdoby s jinými uměnami také možno slovo to přetlumočiti. Říkáme stavba naznačujíce pochod sám i též někdy výsledek jeho či výtvor stavitelský, ač proň i jméno budova jest. Podobně slovem malba pochod malování i obraz naznačen; a tak při básnictví pochod sám je tvorba a výtvor jeho báseň. I bude deska následující přehledu prospěšna:

| Uměna | Pochod | Výtvor | Umělec |
|---|---|---|---|
| stavitelství | stavba | budova | stavitel |
| malířství | malba | obraz | malíř |
| sochařství | tvarba | socha | sochař |
| hudebnictví | hudba | skladba | hudebník |
| básnictví | tvorba | báseň | básník. |

Patero těchto vysokých uměn došlo nás z dávnověkosti a nezmění se asi nikdy. Rozdělení jich je na snadě, už výčtem druhův krásna, podniknutým v Aesthetice všeobecné. Všechny lze spořádati ve dvě řady a sice dle rázu ustalovacího i proběhacího:

**Prostor**: stavitelství, malířství, sochařství, **Čas**: . . . . . hudebnictví, básnictví.

Rozdělení to souhlasí i s hellenským (kdež uměny ustalovací sluly apotelestické a proběhací musické). Jen v pravo shora schází člen stejnolehlý se stavitelstvím, totiž rythmika v uměnu vykvetlá. U starých Řeků zde byla orchestika, tanec vyššího stupně, pro nějž my smyslu nemáme. Jeho zmizení je důkazem, že podstatou svou přece nevystačil požadavkům, které klademe samostatné vysoké uměně. Tanec je spojení krásna plastického s rythmickým; „socha“ se má zde pohybovat, což může vykonat jen živý člověk. Ten ale sám už krásný jest; tanečník tedy jen věsí na hotovou danou plastickou látku pohyb svůj, proto je tanec uměna náměsná, čímž jí tedy k vysoké uměně právě vysoký stupeň tvůrčí činnosti schází.

Ale z rozdělovací desky možno podnikati ještě jiné a jiné srovnalosti mezi uměnami. Mnohých jsme se už zevrubněji dotkli, zejmena básnictví se sochařstvím, hudby s malířstvím i stavitelstvím. Co se týče obsažnosti, dá se básnictví jedině s malířstvím porovnat. Při snadnosti, jakou ještě jiné analogie se rodí, dlužno upozorniti na nebezpečí, kdyby ony měly za více brány býti než za vhodné objasnění některé stránky té oné uměny. Všechno to obdobování a parallelisování má své právo, ale kdo by z něho vyvozovati chtěl zákony, řekli bychom, že je pouhou hříčkou.

Že postavení poesie podle dialektické methody jakožto souboru nad výtvarným uměním a hudbou má v sobě tentýž úděl duchaplné pravdy jako totalita uměn, je patrno; k té části pravdy přistupuje ještě půvab tajemné rythmiky, podle níž se obě protivy

v třetí uměnu slučují, v synthesi tvarby a hudby, aby jejich protivy byly zničeny a přece uschovány (vyzdviženy) v něčem třetím, totiž v poesii. Vischer přivádí uměny ještě v kruh styku způsobem následujícím. „Uměna“ (jakožto jedna: Die Kunst) nejdřív tělesnou věcnost nápodobila, an bezhybou hmotu k čistým poměrům spořádala: co stavitelství. Nápodobila dále bytost organicky se pohybující ale mimo pohyb její: co sochařství. Totéž podala oku, ale v rozsahu neporovnaně bohatém s výrazem neskonale prohloubeným a rozšířeným: co malířství. Podávala pak svět vnitřnosti, subjektivní život ve formě čistého pohybu, cit, ale bez viditelného objektu: co hudba. Konečně uměna sáhne zpět k zjevu viditelnému, ale výtěžkem ze všech předchozích uměn přece změněnému, novému, uměna promluvila: co básnictví — postup je návrat, čára co kruh běží v sebe zpět. A tak se opětuje nutnost metafysická: neboť všechno bytí ideje především je bytí v prostoře, jsoucnost prostorová je podlohou jsoucnosti vniterné, podlohou, již hudba si pod nohou odšinula a poesie zase přišinouti musí.

Spojováním jednotlivých krásen obdržíme celou řadu uměn nižších, vedlejších nebo návěsných, které pak rozličným způsobem v soustavu přiváděti můžeme, při čemž poesii vždy také zvláštní místo v soustavě takové připadne. Soustavy budou ještě hojnější, když i uměny v širším smyslu, totiž výkony, které i k účelům zevnějším zřetel mají (uměny „užitečné“ a p.), v dělivo své připustíme. I dělidel rozličných se vyskytuje celé množství, tak že rozdělování probíhá všemi směry a do nejtenčích záhybů se loudí (poddělení, soudělení, na příč dělení); spojováním (kombinováním) jich vznikají pak rozmanité třídy, řády, druhy, odrůdy uměleckých výtvorů i provozování jich. Na základě tom vyvinulo se dosti soustav uměnoslovných, rozličné klassifikace uměn, podle potřeby nebo náhledu autorův. Libovůle nebo příjemný cvik má zde široké pole. V celku však otázka rozdělení uměn je příliš jednoduchá, aby dlouho rozboru vzdorovala; uměn vysokých je tak málo, mimo to jejich pořadí tak jasně vytčeno, i souvislosti tak patrné, že všechna jiná rozdělení jen malé důležitosti nabývají, že ačkoli často vznikají, právě tak často zanikají. Druhdy bývávalo modou, že každý spisovatel, který o aesthetice počínal, domníval se býti zavázán, aby s novým rozdělením uměn se vytasil. Záhada rozdělení uměn, můžeme říci, jest provedena. Záhady jiné jsou teď v aesthetice pilnější potřebou.

## § 9. Složené dílo umělecké. Spolek umění.

Báseň v pravé své jsoucnosti se zjevuje, když zaznívá. Báseň pouze napsaná podobá se dočasné mrtvole, jež každou chvíli však může k životu vzkřísena být. Umění musické v tom se shodují; i hudební skladba, pokud trvá naznačena viditelnými črtami not, nedošla svého vtělení; její vlastní byt jest v kmitavém pohybu vzduchu, a taktéž při básni, pokud na ní co slyšitelno jest. V nejširším smyslu slova k říkání jest určena všechna báseň, totiž k hlasitému pronášení (deklamaci), tedy se obracuje k sluchu. Při tom vyniká hudební stránka básně rozličnými směry, rozlívá půvaby své po jejím myšlenkovém těle a poutá smyslovým dojmem tím více k duši její. Kdo chce básně zplna požiti, musí ji slyšet; sluchem se mu zjeví i hudebnost mluvy samé, tím více an deklamace zmocněné mluvení jest. Kdyby se pokusy pasigrafické podařily, tak že by báseň napsanou každý národ mohl čísti hned jazykem svým, zmizela by valná část oné hudebnosti (rythmus, rým, melodie samohlásek, umělecká lahoda jazyka), a poesii snad by nastala zcela jiná doba. Ona by se mohla obraceti přímo k oku, obejíti tedy prostřednictví sluchu, stala by se více kosmopolitickou, ale vnadu slyšnou, pokud se víže k určitému jazyku, by ztratila.

V deklamaci spojuje se básnická myšlenka s dojmy zvukovými v celé jich rozmanitosti, pokud jsou prostřednými známkami pojmův i pokud naznačují duševní stavy bezprostředně proměňováním hlasu co se týče síly, výšky, zrychlení, výrazu, barvy. Je to zkrátka „vtělování myšlenek“ a tím zřetelem nejblíže se stýká s řečnictvím. Řečník užívá básnických prostředků, aby krásou přednášky své poutal; buduje řeč svou více dle psychologických než logických vodítek a podkládá jí uměleckou osnovu, tak že živý výtvor jeho jest neb vlastně byl by uměleckým dílem složeným, kdyby účel jeho netrval mimo. Krása jest řečníkovi jen prostředkem, jímžto podporuje své důvody, aby působil na vůli posluchačův a je k určitému náhledu (předsevzetí) přesvědčil nebo přemluvil. V prvním případě, kdy spolehá na mocnost pravdy a jen ji náležitě představiti hledí, jest on pravý řečník, v druhém, kdy krásе slov svých důvěřuje a jí působiti dává třeba na úkor pravdě, jest pouhý krasomluvec. Oba chtějí dosíci úspěchu, užívají k tomu prostředkův vnitřních i zevnějších a sice řečník prostředkův z podstaty věci samé vážených, důvodův („věc mluví

sama"), kdežto v druhém případě *výmluvnosti* se zneužívává k účelům nehodným, k zakrytí pravdy, k svádění ve službě zisku, klamu, podvodu, strannictví (sofistika dialektika, eristika megarská i advokátská, zvláštní praktiky od starých už dobře popsané). Při všelikerém styku, při mnohostranné podobnosti je tedy mezi básníkem a řečníkem hluboký patrný rozdíl. Řečník jest skrz naskrz *tendence*, odevzdán záměru svému až k zapomenutí na jiné rovněž oprávněné stránky bytosti lidské, tedy jednostranný, rozčilený a rozčilující; on vždy „*něco chce*" svým výtvorem, a toto něco leží mimo výtvor, kdežto básník „*nechce nic*" a nedá se tak uchvátit v jednu stranu, nýbrž jest spíše pamětliv celku, je všestrannější a pravdivější, obracuje se na člověka co člověka, kdežto řečník na občana, na vlastence, na bojovníka, zkrátka na něco, odkud by mohl nejsnáze jeho nitrem pohnout. Z tohoto hlavního rozdílu lze celou řadu zevrubnějších odstínů provésti, kterými se mluva, sloh i způsob obou liší. Proč tedy řečnický ráz není chválou básníkovi, vysvítá dosti.

Řeč jen tehdy, kdy se mluví, vlastní svou jsoucnost má, žije (živá řeč). Jakmile řeč jen čtu očima, zmizelo mi mnoho rysův a podmínek z tváře její, čímž účin stává se mdlejší než účin řeči slyšené. Proto je zajisté sloh řečnický zcela jiného rázu než sloh písmový. Řeč fotograficky věrně stenografovaná není stylisticky hotova a musí se podrobiti důkladné prohlídce, aby dojem řeči čtené byl umělecký. Řeč, nechť byla i *připravována*, má býti tak promluvena, jakoby byla povstala v okamžiku; mezi průpravčím a řečníkem nesmíme pozorovati rozporu, oba jsou *jedinou* osobou. Nejdokonalejší zjev byl by tedy řečník s patra (ex abrupto), kdyby to vůbec možno bylo; takť povstávají přece jen úryvky řečnických vzorů: mistrovské dílo i zde musí býti pečlivě připraveno. Nicméně případ řečníka bezprostředného, okamžitého, s patra mluvícího zůstává požadavkem aesthetickým, totiž každá řeč má míti na sobě *zdání* čili *jev* (zdaj), jakoby byla spolu se slovem najednou, tedy s patra povstala. Proměny hlasu, přízvuk, důrazy, emfatické odstiňování, rovněž jako řada posuňkův musí obsahu řeči úplně *přiměřeny* býti, tak jakoby všechny tyto řady známek byly povstaly s obsahem pospolu. Řečník s patra mluvící je pro všechny mluvící vzorem; však příkazu se musí dobře rozuměti. Ne aby řeči všechny mluvily se *skutečně* s patra, jest obsah jeho; nýbrž aby se tak *zdály*. Jev pro aesthetiku dostačí. V takém vyložení platí příkaz i přednášeči básně. On se má zdáti,

jakoby ji byl improvisoval, básník a říkatel jakoby byli splynuli v jedinou osobu (improvisator), a ta celou báseň v okamžiku právě zplodila. My se spokojíme s pouhým zdáním. Kdo však povahu aesthetického příkazu (i povahu „obrazu“) zneuznávají, přepínají jej zde až na požadavek skutečné totožnosti: totě tolik, jako ze všech velkých řečníků i básníků chtět učinit improvisatory, a ze všech deklamatorů skutečné básníky.

Povstaniž báseň jakkoli, jakmile písmem ustálena jest, může potom několika způsoby k uvědomění přivedena býti. Nejdřív ji čtu jen očima, neb si ji říkám nahlas ale čta; dále mně ji může někdo jiný říkati zpaměti, a sice buď prostě recitovat neb i jiných prostředkův při tom užívati, tedy pohybův a posuňkův. I vyvinulo se zde množství odrůd ve přednášení, říkání, deklamaci, recitování básní; ano povstali vycvičení predčítatelé, neb i recitatoři z paměti, kteří úplnou dramatickou báseň tak umějí předvésti přede sluch náš, že se nám zdá, jakobychom poslouchali celý roj lidí mluvících: tak mají hlas svůj v moci, tak jej dovedou proměňovat, odstiňovat a malými náznaky přece výhodně každou postavu karakterisovat. Ode takého všestranného dojmu sluchového až ku pouhému očnímu čtení jde tolik stupňů, že věru nikdo si nemusí naříkati, jakoby báseň neměla místa k svému pravému životu.

Nejživějšího stupně dosáhá deklamace v hereckém představení. Tu přistupuje totiž zevnějšek viditelný, ještě více pro účin upravený (zvláštním krojem, zvětšením postavy, líčením, barvením obličeje, i působí tu maska, larva, vlásenka, kothurn, a p.), tedy krásno plastické s výrazností svou při klidu i v jednání (posuny a tváření: mimika), tak že báseň nejpřiměřenějšího vtělení dochází. Jako tanec spojení krásna plastického s rythmickým, tak mimika s básnickým se býti jeví. Básnické krásno však jest nositelem celku a užívá při tom svého prostředku, totiž hlasného slova, kdy potřebí. Chce-li se mimika však téže úlohy chopit, učiní-li se ona nositelkou celku, zapudí-li slovo a vezme za náhradu rythmus (při hudbě), stane se pantomimikou, jež chce vypodobiti jednání jen viditelnými posuny, ale vlastně pak málomocnost jich prozrazuje. Proto stojí hluboko pod herectvím.

Herci jest hotová daná báseň látkou, ale on ji doceluje, svým zobrazováním dohání obrazotvornost básníkovu, musí míti tedy fantasii sám. Jako každému umělci, i jemu v první řadě potřeba jest této tvůrčí mohutnosti, sic nedovede utvořiti postavy, byť mu je básník sebe zřetelněji v ústa položil. Všechny ostatní

požadavky jsou vedlejší; krása tělesná, zvučný hlas, hbitost pohybu, letora, mladost a pružnost sice podporují ale hercem nikoho neučiní. Mnohdy právě takové vedlejší přednosti k divadlu svádějí, ale když počínají mizeti neb obecenstvo se jich nabaží, ukáže se nezdar a pochybenost v bezútěchém zjevu. Tvořiti musí herci též, ale výtvory své věsiti na osnovu od básníka jemu danou; jeho největší úkol jest, básníka tlumočiti, znázorniti výtvor básníkův, nikoli sebe vypodobiti. On musí mnoho přidati, co z nástinu úlohy plyne, ale všeho se varovati, co z ní vyvoditi se nedá. Hranice jeho uměny jsou tedy patrné; na jedné straně vázán má jen volnost úplné věrnosti. Ale herec může básníka vzíti s sebou, tedy mu věrným zůstati a přece volně vzlétati. Jeho uměna jest návěsná, ale přece uměnou. Materialem jest mu nejen hotový plod básníkův, nýbrž i vlastní postava, síla i obratnost těla, hlas, letora, myšlení.

Kategorie přiměřenosti jest i jemu vodítkem a sice tím důtklivějším, ana více obsahá a dokonalejší klam či přelud (illusi) ploditi má. Herec jako řečník musí se zdáti, jakoby s patra mluvil a slova povstávala v tu chvíli, kdy jich potřebuje. Avšak víme velmi dobře, že právě aby to možno bylo, musí se herec připraviti, svou úlohu od básníka přijatou prostudovati, vše v ní promysliti a procítiti, tak aby návaly vlastního účastenství a affektu už měl odbyty a na jevišti proti své rolli v podstatě už chladně stál jako svrchovaný mistr, jenž citu daň složil a nyní od něho pokoj má. Jen v takovém zřízení mysli může vidinu svou přesně vytvořiti, úloze své práv býti a divadelní illuse plnou měrou docíliti. Tu se bude divákům zdáti, že vše, co povídá, právě složil, zapomenou v okamžiku na básníka, ač on ústy hercovými se jim zúplna teprv zjevuje. Avšak zdání totožnosti dostačí. Žádati snad místo zdání plnou makavou skutečnost, bylo by ne přehnáno, nýbrž nesmyslno; byť byl Shakspeare divadlo hrával, největší své psané úlohy provozovat nedovedl. A přece se podobné požadavky vyskytují. Spoléhají na neďorozumění, ukazují, kam vede přemrštěný výklad přiměřenosti, a dokazují spolu, že původcové jich nejsou duchové aesthetičtí, že se nevznášejí nad illusí, nýbrž klesají pod ní.

Herectví dochází platnosti na jevišti, v divadle co v místě nejpřiměřenějším. Předpokládá už vyspělou dobu vývoje jiných uměn, veřejného života, ducha společenského a vzdělanosti vůbec. Hrot jeho směřuje v okamžiku samém k celým zástupům, životní vzduch jeho jest veřejnost. Jí jedinou dostává herectví svou hlubší opravdovost, podstatu, svůj květ.

Totožnost herce a básníka je hypothetická, totiž platí co požadavek hotového zdaje, když se báseň představuje. Ale požadavek nezní, že se báseň musí představovat; aniž z něho plyne, že by mimo představení neměla hodnoty, nebo že by neskytala požitku a že by snad básnickost měřiti se měla divadelností. Nikoli; ani o dramatice vesměs to neplatí. Nejen mimo divadlo, nýbrž i mimo říkání vede báseň ještě jakýsi druhý život, trvá uměleckým dílem a může blažit, může býti totiž vnímána; ba právě za příčinou tisku, jenž nám dává do rukou literaturu celého světa, děje se takovéto požívání básnických plodů nejčastěji, a byť mělo své nedostatky, má též své přednosti v pravdě moderní. Aristoteles by byl naň ještě více váhy položil, kdyby se byl knihotisku dočkal. „Povzdechy," pravil jsem v Kallilogii, „že poesie vzdaluje se od své smyslné plnosti, nejdou nikomu od srdce. Já vidím v okolnosti, že můžeme pouze očima číst, ne úpadek, ale prospěch, za nějž buďme duchu času vděčni. Všechno se převádí na dojmy zrakové, na tento nejjemnější material smyslový, a tudíž i půvaby poesie." Zrakem si opatřujeme podpory pro fantasii svou a přibásníme si ku představám i viditelný zevnějšek jich, i mluvu i zvuky ostatní, zkrátka celou skutečnost, kteraká as je obklopovala. Fantasie zde sebe překonává a stává se sama sobě materialem. Připouštíme, že báseň v pravé podobě své bytuje pouze říkána jsouc, tedy zaznívá-li. Právě však, že v básni není všechno vyčerpáno dojmy slyšnými, nemůže se věta s takou vahou, s takým neobmezením za platnou prohlásit jako při hudbě. Mezi písmem notovým a písmem pojmovým je veliký rozdíl; za notou stojí zvuk, a dost; ale za literou stojí zvuk, za zvukem pojem, tak že pojem je účelem vlastním a zvuk pouze přechodním členem. Pročež snáze může býti vynechán, a více lidí jest, kteří dovedou očima báseň číst, nežli prohlížením partitury míti jakous rozkoš hudební. Drama knihové, an ku provozování se nehodí, může býti dobrou básní, ba některá báseň by ztratila, kdybychom ji násilně představením divadelním znázorniti chtěli. Jako při obraze historickém zůstává výsledek pod očekáváním, tak i provozování v divadle neuspokojí živou, velezářnou fantasii, která si věc dovede sama představiti mnohem lépe. Člověk viděl hrůzovelebné drama o Macbethu provozovati několikrát a nebyl nikdy spokojen, a nebude, poněvadž jeho fantasie výše jde. Čtením se dobíráme úplného dojmu též, ale předchozích musili jsme býti účastni, abychom měli dosti živlů ku práci obrazotvorné. Čtení sice nenahradí představení vždy a všude,

divadlo zůstane cílem zábavy ducha společenského, shromáždiskem uměn; ale věty jeho se týkající, pokud by překotem zevšeobecněny býti měly, nezvratným skutkem četby obmezovány budou. Mimo to i v dokonalém představení divadelním, kdež báseň hlavní věcí zůstává, všechny ostatní prostředky jsou vlastně jen náznaky věcí, jen poukázkami, kam svou obrazivost říditi máme. Přepínání požadavku divadelního vede k rozmanitým neshodám; jeho pravý smysl směřuje jen ku přiměřenému okolí básně prováděné, řekli bychom, ku ozdobení básně jinými výtvory, nikoli ku přetížení. Čím méně lidé rozumějí umělecké illusi, čím větší nároky činí na skutečnost přístrojův, tím více také na každé vadě zevnější uvíznou a tím chatrnějším básnictvím se spokojují.

Při skutečném provozování v divadle je několik uměn spojeno, aby zvýšily výslední dojem. Budova sama, upravení její na povrch i uvnitř, ozdobenost sochami i ornamentikou nižšího rázu, dojem barev i obrazův: to vše činí jen důstojné místo, kdež báseň zaznívá, tedy hudební i básnická krása se herectvím vtěluje. Kdy říkaná báseň hudbou se provází, vzniká melodrama, obdoba balletu, v němž pohyby plastického těla za hudby se dějí, kdežto báseň zpívaná, hudbou provázená i herecky představená dává operu. A tak nám v divadle vznáší se nejúplnější spolek samostatných i soběstačných uměn vysokých; společný jich průjev, souvislé jich dílo, v němž každá způsobem svým je zúčastněna. Všechny ostatní uměny spojily se, aby vyslovení básně co možná úplným se stalo; báseň sama zůstává ostatním výtvorům podlohou, páskou jich, však nestává se odnášečkou jich vad. Jestliže některá ze spojených uměn za příčinou důtklivosti své všemu podřízení se příčí: buď ze spolku uměn se vybavuje (hudba z dramatického představení), anebo sama nejvíce vyráží, stávajíc se co do dojmu první vládkyní; v prvním případě vzniká drama v užším smyslu co mluvená hra, při níž báseň jest hlavní věcí, v druhém případě, jak už svrchu dotčeno, zpívaná hra čili opera, při níž hudba jest hlavní věcí.

Herecké provozování básně přivádí nás na nejvyšší bod umělosti, jakožto výsledek tolika sil, svorně spojených, jakožto nejsložitější výkvět uměleckých snah národa. Avšak na té výši jest ono i schopno, objasniti nám ještě jednu význačnou stránku, ba podstatu vší uměny a básně zvlášť. Co divákům před očima se rozvíjí, jest už poslední článek v řetěze. Co práce však vězí neshlednuto za kulisami, co dlouhých přemýšlení, cviku, zkoušek, pří-

prav a součinění nejrozličnějších ruk! A na jevišti přece všechno je klam, zlato je pouhá žluť, diamant sklo, perly falešny, krajiny vylhány, červeň tváří líčena — a největší rozpor: herci myslí zcela něco jiného než říkají, oni nejsou, co představují, zkrátka jediný velký klam je herecké provozování, přizrak podle pravidel způsobený! Dalecí jsouce choutky, snižovati snad za tou příčinou produkci divadelní, vidíme v ní spíše jádrný výraz všeho umění. Každé nám podává takový poslední článek dlouhého řetězu (i budova, malba, socha, báseň; všem, pokud uměleckosti se týče, běží o povrch), ale že ve příkré všednosti onen čistý klam jakožto znázornění vidiny povstati může, je právě výsadou a triumfem uměny. Zde podvod jest přikázán; kdo lépe podvádí, více chvály získá, a kdo se úplněji podvésti nechá, věda, že jej podvádějí, má více aesthetického smyslu. Nikde věc tak zjevna jako v herectví, pročež stran uměleckého klamu vůbec kořistíme z herectví doklad pro povahu veškeré uměny. Nechť je ku provození klamu potřeba úsilných snah, dlouhé, někdy nudné a řemeslné práce, vzdejme se volně výsledku jich a nechme se klamat při každém umění! Každé má své kulisy, za které mu nesmíme hledět, chceme-li si illusi zachovat, neb nejsme-li dosti bezpečně nad illusi povzneseni. Mnohý vrtohlavý člověk zaplatil pohled do dílny ztrátou illuse a tím jemu přestal požitek z díla uměleckého, poněvadž zvěděl, kterak povstalo. Při veliké části lidí, kteří si svými „náhledy“ o kráse škodívají, plyne pochybení z toho zdroje, že nerozumějí uměleckému klamu, že jim nestačí aesthetické zdání, nýbrž že chtějí zdání na skutečnost pošinout. Nepochopili hloubku výroku, že všechna krása je zdání. Tak se má i zejmena s básní; vězme, že vyžadovala mnoho práce, ale požívejme ji jako dar okamžiku, jako milou hru. Poslouchejme ji tak, jakoby ji dokonalý herec přednášel, jakoby byl herec ten řečníkem s patra a ten řečník básníkem — všechno v jedné osobě (může-liž to více býti než pouhé zdání? — ale tím se musíme spokojit!). Jasně před očima nám se vypínej stavba její určitým slohem provedená a přece zas tak oblými tvary vyplněná, že se nám živější a ohebnější zdá a na sochu připomíná; skvějíc se barvami, jež v celek-obraz se skládají rámcem sice obmezený, ale v pozadí svém do dálky toužebně volný a mhou tajůplně zastřený, an postupující proud zvukův ucho jímá hudebními kouzly svými a konečně za tímto upraveným zevnějškem své nitro otvírá a tam teprv skrytý poklad — básnickou krásu odhaluje. Tak jsme

pomocí významných vlastností jednotlivých uměn, tedy konkretněji zopáčili vše, co v odstavci 6. pověděno jest o vlastnostech výtvoru v pravdě básnického.

Složené dílo umělecké má tolik stránek, kolik uměn se v něm spojilo, a podle jedné každé může pozorováno býti. Krásno několika druhů je tu pohromadě, každá uměna dává svůj podíl, proto název „spolek uměn“ brává se předně za původním významem doslova, i za druhé co výsledek oné příčiny, tedy značívá složené umělecké dílo samo jakožto soubor (součet, souhrn, výslednice a všechny podobné výrazy jsou přenešeny) jednotlivých uměleckých děl, nebo skutečné součinění uměn.

Aesthetické vodítko hlavní pro spolek uměn jest a nemůže býti jiné, než aby všechny součinící složky (součinitelé, koefficienty) byly sobě přiměřeny: kde možná tedy, aby byla provedena jednota aesthetická; kde však jí není, aby složky podle jiného zřetele k sobě se hodily. Všecky podobné normy (přiměřenost vůbec) spadají částečně v obor správnosti, řízeny jsouce stanovenými, umělými pravidly, nebo v obory mimoaesthetické, ku příkladu v historii, nahodilou oblibu, modu, tradici, zvyklost a podobné. Za absolutní vodítko aesthetická jednota při složeném výtvoru povýšena býti nemůže, poněvadž složky jsou různorodé; jen pokud obsahem svým se shodují, platí příkaz jednoty aesthetické. Tuť mohou tvořiti jen stejnorodé členy, neb aspoň zjevy, které něco stejnorodého na sobě mají. Všeobecně jednota aesthetická v přesném smyslu mezi různými živly ani možná není; pojidlo jich bývá jinaké než aesthetické, proto všechno vyhledávání aesthetické jednoty u spojování různorodých krásen jest vyhozená práce (Herbart, Úvod k filosofii 347), spočívajíc na lehkovzniklém nedorozumění a hledajíc stejnost ve věcech různorodých. Herbart (na místě uvedeném) ještě praví: „In der That aber ist das, was hier die Einheit bildet, Nebensache: die Fabel ist der blosse Träger aller der Eindrücke, deren Summe man für dasmal zu einem Maximum hat steigern wollen. Die Malerei bildet hier doch eine Reihe von Kunstwerken für sich; die Musik entwickelt ihre Gedanken vielmal schneller und ist daher in einem gegebenen Zeitraum ungleich gedankenreicher, als die sylbenweise abgesungene Poesie; und so ist es ganz vergeblich, diese Künste einen gleichen Schritt lehren, sie zu einer wahren aesthetischen Einheit verbinden zu wollen.“ Různorodé věci mohou sice dohromady přivedeny býti, ale držány jsou v hromadě jinou páskou, do níž teprv na základě

aesthetické formy správnosti jakýs řád se uvádí, pročež ona páska i podléhá nejrozličnějším změnám. Dějiny vkusu a mody dokládají to dostatečně. V Italii hrávají nápěvy Verdiho ve mši a velmi se z toho pozdvihují, kdežto Severoněmec protestant se toho hrozí. Melodie co posloupnost tonů nehledíc k rythmu ani nemá nejmenšího styku s jakýmkoli obsahem básnickým, poněvadž obé je zcela různorodé. Zkoušky možno podniknout snadno!

Zvláštního užití docházejí tyto blízkolehlé uznané věty v otázce opery. Neboť v opeře do spolku uměn přichází ještě nový člen, mající mnoho společného s básní. Výslední účin tohoto rozmnoženého spolku bude ovšem jiný. Ale proskoumejme klidně, na kterou stranu se obrátí.

Pokud skladba i báseň v čase probíhají, rythmikou a dynamikou se stýkají, mohou co nejtěsněji vedle sebe postaveny býti, a pokud oněmi pouhými živly naznačuje se nálada duševní, v ní se i shodovati. Tedy odtud může účinek sesílen býti, a sice tak, že slyšitelné více vynikajíc v popředí stane. Ale ten vlastní musikalní půvab a básnická krása jsou a zůstanou přece různé, naprosto nesrovnatelné a nevejdou v jednotu aesthetickou; zůstanou vedle sebe státi a působí ovšem současně. Je-li cílem divadelního představení výslov básně, bude snad výslední účin na mysl diváckovu větší, nastane větší rozechvění, ale pro báseň samu bude hudební souběžný půvab jen závadou, ba závadou tím větší, čím krásněj provázející hudba zaznívá. Drama s hudbou spojené není u větším stupni dramatem nežli drama bez hudby, nýbrž právě v menším stupni, an podle psychologické nutnosti hudbou (a úpravou) pozornost od obsahu specificky dramatického se odluzuje, tudíž jeho vlastní účin ne tou měrou se zjednává jako čistým, soběstačným básnictvím. Věc ta jasná jsouc platí veskrz o každé vysoké uměně; každá má svůj obor a nepotřebuje druhých. Cíl každé jedné leží v ní samé, a co dovede, musí též samo o sobě pro ni býti nejvyšším. V opeře pak živel hudební strhuje na sebe sílu okamžitého dojmu, a bezpočtukráte se už znamenalo i povědělo, že opera vzhledem k svému bezprostřednému dojmu jest po výtce hudbou, ne dramatem. Co však nehledíc k onomu dojmu opera o sobě jest, nebo spíše, zač považována býti má, o tom je protřásání volné a může také nejrozličnější náhledy vyslovovat. Jisto však jest, že jednak podle umělecké hodnoty té či oné složky (textu neb hudby), jednak dle potřeby, náklonnosti neb jiných zevnějších pohnutek brzo ta, brzo

ona stránka za hlavní věc vytýkána bude: někomu je zpěv, druhému orchestr, jinému text a úprava s ním spojená nejpřednějším zřetelem. Říkají-li, že opera je drama, mají pravdu, co se týče nutného pro její hudbu podkladu. Kdekoli opera vznikla, chtěla se vždy co drama uvádět; ale i vždy další průběh byl tentýž, totiž hudba že poesii palmu vyrvala mocí svého okamžitého smyslného účinu, čímžto stalo se, že při slově opera lidé nejdřív na hudbu (neb též na úpravu co spectaculum) připadají a že tak činiti budou, i když s operou nejpodivnější pokusy reformační se provedou. Proti vítězné nezdolné vnadě hudby neudrží se nic jiného v popředí, jakkoli nezbytný jest opeře básnický podklad. Opera tedy ukazuje aspoň dvě stránky, jest umělecké dílo dvojité. Dvojitost při ní bude tím více vyrážeti, čím větší požadavky budeme činívati na text a na hudbu opery; tím důkladnější bude rozdělení práce mezi básníka a skladatele. A kdyby i jediný hudbobásník text a hudbu rázem byl složil, pro aesthetický soud na tom nic nezáleží, an se drží hotového podaného výsledku. Opera jest dualistická (za našich dnů stává se i trialistickou), nehledíc ani ke způsobu vzniku jejího, a bude i vždy tak působiti, vždy dvě od sebe neodvislé hodnoty míti, po jejichžto uznání teprv rozhodování nadejde, jak ona dvě umělecká díla se k sobě hodí. Složené ani nelze jinak posouditi, než po jednotlivých složkách, tedy rozborem (analysa). Jen ta báseň je krásná, která též o sobě, vyňata ze spolku děl jiných, krásnou zůstává. Pro básnictví platí pravidlo to bez námitky, a hlavy v pravdě hudební vyhlásí je za platné i pro hudbu. Tak je tomu při nejjednodušší písni, v níž spojení obou plodův ještě nejsnáze co skutečná jednota aesthetická figuruje. Při opeře však stává se tím očitějším. V malých primitivních výtvorech svých mohou různorodá krásna vejíti ve spojení velmi úzké, tak že se zdá, jakoby byly v jedno splynuly, jako by tré bylo jedno. V krakowiaku text, hudba, tanec snad jedním rázem povstaly a jedno jsou. Budiž (ač tomu není tak, rozbor i zde má své právo) — ale čím více se umělby zdokonalovaly, tím více se od sebe rozstupovaly, jako dítky dvojčata zpočátku takořka jedno jsouce znenáhla se vyvinují, a sice každé zvlášť v samosvojné individuum. Při krakowiaku též básník, hudebník a tanečník v jedné osobě sloučeny jsou; ale chceme-li krakowiak posoudit, rozložíme si jej v báseň a v hudbu a v tanec. Čím více nárokův, tím spíše práce musí se rozdělit. Zejmena při opeře viděti docela jasně, kterak účin výslední pochodí z účinův složkových. Při tom se

však poesii pouto ukládá: žádají se látky jednoduché, převahou lyrické — poněvadž všechna hudba vlastně lyrická jest —, prosté zápletky ale hojné sceny, zázraky, působení vyšších mocností, báj, při čemž opeře se mnoho promine, co by se dramatu neodpustilo. A kdy se velké drama operou učiní, stane se to vždy oloupením, zkomolením dramata. Příkladův netřeba uváděti; vtírají se samy příliš hojně.

Ovšem opera je změnám podrobena. Jednotlivé uměny pokračují, zejmena hudba vykonala za posledních sto let vítězný pochod; vkus se mění za tisícerými příčinami, o přiměřenosti různých krásen znenáhla jiná pravidla se rozšiřují. Nastává potřeba reformy. Kdežto na jedné straně ku příkladu viděli v opeře jen zpěv, ostatní však zanedbávali, položili jiní váhu na orchestr a chtěli, aby ten k větší platnosti pošinut byl; příčina leží přirozeně ve zdokonalení hudebních nástrojů a v bujnějším vzkvětu instrumentalní hudby tím podmíněném. Nebo proti výrostkům hudby, kdy na dramatický podklad málo dbala a jen ve svých výkonech se kochala, obrácena jest pozornost právě naň a žádalo se, aby přiměřenosti více hleděno bylo. A konečně zvelebení zevnější úpravy: kdežto druhdy snad spokojili se s krásnou hudbou kochajíce se v ní a jiných dráždidel při tom nepotřebovali, má se nyní dívání přivésti k rozhodnější platnosti. Vývoj fysiky a chemie (přírodní magie), strojnictví a zručností technických požadavkům těm přišel vstříc, ano z části způsoboval je: i povstaly opery úpravní, kdež právě ony mimobásnické odbory největší rejdiště mají, pyrotechnika, hydraulika, daemonologie, aeronautika a jiné praktiky.

Všechny podobné snahy byly oprávněny; formová aesthetika přikazuje též, aby opera podle pokroku v jednotlivých uměnách, podle nároků vytříbeného vkusu, jenž i v poesii i v hudbě vždy k lepšímu a lepšímu se nese, reformována byla. A zvláště v době, kdy pokrok v hudbě tak patrný jest, kdy též básnická produkce rozmanitější a rozlehlejší se stává, bylo mnoho podnětův k myšlenkám reformačním.

## § 10. **Všedílo umělecké.**

Ale rozmach počatý překročil svůj pravý střed, myšlenka reformační dospěla k revoluci. Vyžadovaná přiměřenost básně a hudby zvrhla se v požadavek skutečné jednoty aesthetické. Drama samo za naší doby už je prý překonané stanovisko, jest obmezeno na

knihu, nelíbí se více, obecenstvo si přeje říznější stravy. Jí nalezá v opeře, ale ta v nynějším útvaru svém je zase příliš hudbou. Proto pryč s dramatem mluveným, pryč s operou! slučme jejich živly v jedno („sie sollen Eins werden"), zdělejme umělecké dílo, které by bylo obojí najednou, drama v plném smyslu slova i hudba takáž! Tedy hudbodrama, nejvyšší to výkvět uměn, v němž hudba i básnictví se utápějí, co zvláštní uměny se ztrácejí, aby v něčem třetím, v novém „jednom" k největšímu účinu byly uchovány! Tím jsme uhodili na pravou žílu moderního umění: ono budiž hudbobásnictvím. V hudbodramatě jsou báseň a skladba jedno, splynulyť v jeden nerozlučný celek, tvoří aesthetickou jednotu. Nebuďtež více skládány básně, nebo zas jen hudebniny, ale přímo hudbobásně; ba ani tak se nesmí říkat, neboť bude to jedno jednotné dílo, které jednojediným svým krásnem hudbobásnickým obecenstvo jímati bude!

Kamkoli ještě přívrženci této nové nauky sliby svými dospěli, považme nejdřív věc se stanoviska psychologického. Dvěma pánům nelze sloužiti; člověk má jen jistou míru své chápavosti, plný účin hudby bude vždy překážeti plnému účinu básně. Při malých plodech lze obojí jaksi taksi spojiti; čím větší a hlubší a vlastnější jsou, tím méně se to podaří. Obě uměny tak mocně působí, že každá celou naši chápavost vyžaduje, chceme-li jí spravedlivě dostáti. Druhá okolnost na uváženou jest, že obě uměny působí i rozdílně. Jedna každá z nich má svůj výhradní účin, přivede duši v jakési rozechvění, jež si můžeme znázorniti obrazem vlnění; jiná soustava vln náleží básni, jiná hudbě. Po jistou malou dálku mohou obě soustavy spadati nebo blížiti se, čím dál však, tím více se rozcházejí. Už tedy psychologicky s ohledem ku vnímajícímu subjektu hudbodrama nemožným se býti ukazuje. (Viz, co Herbart o téže věci praví. Dílu II. 95.) V aesthetickém ohledu je námítka zrovna tak rozhodná; nesrovnatelnost mezi znějícími tony a myšlenkami nelze odbyti jediným všeobsáhlým vzorcem, nýbrž musíme jedno nebo druhé pošinouti vpřed a jakýmsi kompromissem zdánlivou jednotu mezi nimi strojit. Kompromiss však není rozřešením; jde pouze na čas, a pak se znova nemožnost jednoty ukáže a nového kompromissu třeba bude. S aesthetického stanoviska tedy vyslovujeme se proti hudbodramatu, poněvadž theorie jeho pouhou přiměřenost vykládá za jednotu a obory obou uměn jasně oddělené splítá. Proti přívržencům jeho zpomínáme si tím živěji na slova Herbartova, „abychom jednotu nechtěli vyumělkovat, kde jí není", ba že „bychom

zabředli v spekulace velmi křivé, kdybychom složené dílo umělecké všeobecně chtěli pokládati za jednotu aesthetickou". A to právě činí championi hudbodramata. Jim jest hudbodrama organickou, nerozlučnou jednotou, ano postupují ve svém unešení pro onu jednotu tak daleko, že protestují i proti rozboru hudbodramata. Kdo prý káže nám hudbu odlučovati od básně, kdo rozdělovati, co umělec (hudbobásník) spojil? Odpovídáme, že kritika, nebo chceme-li, vědecká aesthetika, z příčin svrchu vyložených. Opera, nechť nynější operu svrhneme nebo jinou navrhneme, nebude nikdy jednotným, v podstatě jediným dílem uměleckým, a nechť přívrženci jakés nově vynalezené jednoty se proti výhradním účinům uměn vzpírají jak chtějí, nechť uměny osobitné zatracují a v hudbodramatě nejvyšší vrchol-cíl všeho uměleckého snažení spatřují, my nemůžeme v tomto domnělém jednotníku viděti více, než mnohotvárnou, stále se měnící operu, jejížto hlavní dojem jest určitého, podstatně hudebního rázu, umělecké dílo složené, jež za naší doby sice nejosobivěji si vede, ale ve své dualistické nebo docela vícečlenné artistice nikoli na jednotě nýbrž na měnivém kompromisse obou uměn se zakládá.

To jsou námítky proti hudbodramatu psychologické a všeobecně aesthetické. Ale zbývá ještě jedna námítka, vyplývající z otázky, kterak se k němu chová poesie sama. V odpovědi skrývá se katastrofa makavá. Koho svrchní důvody nepřesvědčí, zde narazí, zde přijde jeho kosa na kámen. Celá záhada vznikla vlastně na půdě hudební; nechť si hudba sebe považuje za málomocnou k samostatným výtvorům, nechť v pocitu své nestačnosti sáhá k výpomoci básnické, nechť ji zde i nalezá; jakým právem opovažuje se svou málomocnost přenášeti na poesii samu? Jestliže tato bohatá a mocná paní jí poskytne ze svého hojné podpory, z toho nenásleduje, že poesie musí k ní se utíkati o příspěvek, aby obstála. Jakože by poesie bez hudby býti nemohla! Tak opravdu hudbodramatikové tvrdí chtějíce ji svým pomyslem obmeziti. Potřebnou hudbu má poesie sama v sobě; nepoměrně valná část básní tou hudbou vystačí. Že k některým básním hudba nutněji náleží, je pravda; ale ani o lyrice vesměs to nelze tvrdit. Jen prostá píseň vystupuje ráda v těsném spojení s hudbou, ač výstraha „netrhati!" ani zde neplatí. Máme mnoho překrásných písní co básní, k nimž nikdo nápěv nepřipojil, a zas mnoho překrásných melodií se provozuje za účelem čistého požitku hudebního, při čemž se na žádná slova ani zdáli nepomýšlí. Zde hudba

dostačí sobě. Jestliže hudebníci hudbu snižují, k vůli nim se básnictví snižovati nebude. Jinými slovy: básnictví je dokonalou, soběstačnou uměnou a vchází někdy ve spolek (allianci) s jinými uměnami, ne aby s nimi až k nerozeznání v jedno splynulo, nýbrž pouze některých plodův zevnější účin zvýšilo. Rozhodně však staví se proti domýšlivým programmům, že by snad v jakéms záhadném hudbobásnění teprv mistrovských děl svých docházeti a očekávati mělo. Skutečná jsoucnost klassických básní, které nic jiného k své dokonalosti nepotřebují, jest nejpádnější namítkou proti nauce o hudbodramatě. Všechno horlení za opravu básnictví nanejvýš se smršťí na požadavek, aby texty k operám byly lepší, co možná básnické, a obligatní nejapnosti své v něčem pozbyly. Jinak se domýšlivá reforma výkonného básnictví netkne.

Snaha slučovací podporována jsouc potřebou reformy v opeře, zabředla ještě dál, pojala ještě více uměn v rozsah svůj, ba veškeré uměny. Pouhá přiměřenost stanovná, jež onde stala se jednotou dvou uměn, pokročila na jednotu všech: povstane dílo, které není jenom básní, neb hudbou, neb tancem, neb malbou, neb sochou jenom, nýbrž vším tím najednou a v látkové smíšenosti nerozlučný, jediný organismus představuje: ajhle všedílo umělecké. Nauka tato o všedíle uměleckém patrně mohla povstati a vzrůsti jen na půdě aesthetiky obsahové (látkové). Jí existuje vlastně jen jedino krásno, zvěcněný abstraktní pojem jeho, a uměna vůbec vypodobuje toto krásno. V čem vlastně ono záleží, o tom se mínění rozcházejí. Říkali druhdy, že krásné je, v čem božství se projevuje; později, v čem příroda anebo přímo člověk; a na jiném místě, že krásno jest jen průjev dobra, neb jiné podobné ideje, ba konečně průjev ideje vůbec. Tak nejznámější nyní hlasatel všedíla: Richard Wagner. Podstata uměny jemu v tom záleží, býti „das treue, bewusstseinverkündende Abbild des wirklichen Menschen und des wahrhaften naturnothwendigen Lebens der Menschen.“ An jedna uměna jen jednu stránku člověka zobrazuje, musí, čím více uměn se sloučí, člověk tím úplněji býti zobrazen, a poněvadž zobrazení jeho jest absolutním účelem uměny, vysvítá, proč jen všedílo samo oprávnění má, v němžto, jako v člověku činitelé jeho bytu, všechny uměny v jedinou organickou jednotu by splývaly.

Aesthetika formová má ku podobným pomyslům postavení docela jasné. Jednak si je vysvětluje všechny: neboť i ona má za to, že všeobecně vzato více příčin, bude míti větší říznější účin,

ale ona jedná o součinění uměn, o složeném díle uměleckém, kdežto všedílo jest překročením pravé meze. Snaha po účinku co možná nejříznějším, opájivém, poráživém, oslepujícím i ohlušujícím jest hippokrena, tajný zdroj všedíla, karakteristická to okolnost pro dobu naši, kdež effekt, effekt za každou cenu, stal se heslem velmi rozšířeným. Spolek uměn předpokládá jednotlivé uměny, všedílo pak všeuměnu, která jediné krásno (ku př. člověctví) vypodobuje, kdežto ony obírají si jednotlivé různé druhy krásna. Nauka všedíla upírá právo jednotlivým uměnám, — a kde to činí, je důsledná a hledí na samouměny jakožto na odbojné členy (Sonderkünste), hledí na ně s půdy, jakožto na něco nepřístojného, an by měly samouměny vejíti v blahou všeobecnost všeuměny, zmizeti, přestati. I poesii samé povoluje hlavní horlitel jen potud života, pokud se vejde v okres hudbodramata; on vyměřuje hodnotu poesie zpěvoschopností. Jaké to jest vzájemné překážení: poesie, jen pokud se k hudbě hodí, hudba, pokud se ku poesii hodí! Tak by pojmy básnictví a hudba byly jen co do znaků svých rozdílné, rozsah jejich však byl by týž. Ajhle prý hudba není schopna více samostatných výtvorů: symfonie už není možnou od té doby, co na jeviště (v opeře) uvedena jest! — Viděti lze souvislost s mystickými představami starého i nového pantheismu, jehož poetický půvab mnohou hlavu zmátl. Jen všeobecno ἓν καὶ πᾶν mělo právo býti, a jen všeuměna je oprávněná činnost umělecká. Nikoli, jednotlivci jsou, samosvojní, ač ve vzájemnosti s jinými. Právě čím více se budou uměny vyvinovati, tím samostatnější budou. Co svrchu řečeno o hudbě a poesii, platí o víceru uměn tím spíš. Potřeba důvody při opeře uvedené pouze zopáčiti. My jsme rádi, zdaří-li se umělecké dílo v jedné uměně, ku příkladu vítáme krásnou malbu a nebudeme jí vyčítat, proč že není také básní, skladbou, tancem. A když i více uměn spolupůsobí, dorážíme sice na to, aby působily přiměřeně, aby se k sobě díla umělecká najednou provozená hodila, ale nepřepínáme požadavek ten k výši absolutní jednoty aesthetické. Kde více uměn působí, činíme jednu nositelku ostatních, ale nezatajujeme si, že má-li trvati v plném účinu, druhé jen částečně se svými účiny vystupovati mohou, poněvadž všechny různorodé účiny v duši člověka snésti se nemohou v plné síle, a pak že ani není možno objektivně všechny zjednati na jednom předmětu. Kde jest nositelkou poesie, skutečná, nepochybná poesie, zas nedonikne hudba svých možných vrcholů: Macbeth, Hamlet, Wallenstein ku příkladu nesnesly

by žádnou komposici bez vlastní újmy; viz co svrchu řečeno bylo o zkomolení dramat za účely hudebními!

Kde však hudba je hlavní věcí, totiž převážným zdrojem dojmu, smrštívá se poesie na vedlejší věc, na osnovu více méně přiměřenou. Čím více uměn, tím více členů v složeném díle, tím větší práci bude rozbor míti. Přívrženci přidávají zejmena ještě tanec a spokojívají se s trojicí t: Tanz-, Ton-, Ticht-kunst! Ale k tomu ohromný apparat strojův a čarodějstva, aby se všechny krkolomnosti a ohnivosti mohly prováděti, tak že vlastně mechanikus má při tom největší štrapaci. Ona trojice sama není nic nového, nýbrž řada musických uměn častokráte uvedená.

Pravou všedíla podstatu je trudno určovati. Kdyby byl Hálek napsal text, Smetana k němu hudbu složil, Zitek budovu ku provozování vystavěl, Jaroslav Čermák ji malbami, Šnirch a Šimek sochami ozdobili, a mimo to ještě všichni při představení našimi nejlepšími zpěvoherci bedlivě přihlíželi, aby se básnických, hudebních, malebných, plastických i architektonických dojmů plnou měrou dosáhlo: ještě nepovstane všedílo, nýbrž máme před sebou spolek uměn, dílo složené; zde zejmena měli bychom znamenitou operu výborně provozovanou v důstojném divadle. Jako uměny samé, tak i umělci stojí tu samostatně a pracovali toliko spolu. O tom nás přesvědčuje nejpádnější zkušenost. Všedílo však chce býti více: jakýmsi mystickým všečiněním, z jedné rovněž tak tajemné všeuměny vyplývajícím, pro niž nemožno si jinak představiti zdroj než sečarováním všech různých umělců v jediného všeumělce, tedy Hálka, Smetanu, Zitka, Čermáka, Šimka a ze zpěvohercův řekněme Lva do jedné osobnosti, a teď by teprv narazila věc na překážku: Lev se nemůže rozdělit, aby všechno hrál, tedy by přece přibral jiné osoby, které by ostatní úlohy provedly, a tak všedílo by oné jednoty přece pozbylo.

Nechceme-li rozpravu snížiti na pouhou hádku o slovo, nýbrž jednáme-li o hlubším theoretickém vymezení pojmův, jak se jim tu i tam rozuměti má: ovšem mezi spolkem uměn a všedílem uměleckým jest propast rozdílu, již nepřeklene nikdo. Je to právě rozdíl mezi principem formy a principem látky (obsahu), mezi střízlivou aesthetikou vědeckou a mezi unášivou aesthetikou mystickou. Každá aesthetika posledního druhu, ať počíná pojmy méně moderními (Bůh) nebo nyní oblíbenými (příroda, člověctví) nebo nejobsáhlejšími ale nejméně určitými (idea), musí docházeti až ku konci všedíla, chce-li důslednou zůstati a neopravuje-li sebe příležitostně,

mocí skutkův jsouc nucena vždy v dráhu pravou. Tak se děje v aesthetice od Fr. Th. Vischera: jakožto Hegelovec počíná ideou, ale je zas tak důkladný znatel uměn, výtvorův i dějin jich, že znalost tato jej přemrštěných důsledností vystříhala, že stále se opravuje a formu vpřed pošinuje. I povstalo uměnosloví, na jehož konci mohl zvolati, že celý směr téhož jej zbavuje povinnosti zvlášť vyvraceti nauku Wagnerovu o všedíle, „jež by dramatem, operou, tancem a tudíž živou plastikou, malbou a architektonickou krásou současně a v tom způsobě bylo, aby aspoň první z oněch uměn stejnými podíly v sloučenině vážily. Každá uměna má celé krásno svým způsobem, a není tedy žádného pravého spojení uměn, než ono, v němž rozhodně jedna uměna vládne, druhá nebo ostatní jen spolupůsobí. Zasypání těchto pevných zákonů jest moderní předrážděním a v praxi vede ku zpřílišenému fantastickému přepychu opernímu.“ (Aesthetik III. 1347.) Spisovatelé ostatní, kteří váhu kladou na básnictví, vyslovili se vesměs proti všedílu. Také jmeno jeho dřív sotva se vyskytuje, teprv za našich dnů, následkem poplachu Wagnerovského častěji zaznívá. Ostatně co se týče váhy jednotlivých podílů ve všedíle, rozcházejí se mínění přívržencův; jednou se tvrdí, že všechny jsou rovnoprávny, po druhé že jen ty a ony, po třetí, že poesie v každém ohledu přední a ostatní uměny ji jen illustrují. Připouštějí-li však přívrženci, že poesie prvou vládkyní jest i ve všedíle, a hudba pouze prostředkem výrazu, snižují hudbu. Ji hájiti však není úlohou naší.*)

Všedílo je posud pouhým idolem; ve skutečnosti ho nebylo nikdy, ani v minulosti ani v přítomnosti. Co se na jeho dotvrzenou uvádí, řecké drama, bylo právě spolkem uměn, v němžto poesie držela vrch a hudba se nevtírala vpřed. Řecká orchestika i rythmika se držely v mezích jiných než nynější tak vysoko vyspělá hudba. Opera nynější všedílem také není; neboť v ní zas rozhodně

*) O jiných náhledech aesthetiky Wagnerovy nemusíme se zde rozpisovati. Hlavní věc by náležela v aesthetiku hudby. Poesie se jen potud musí ohraditi, pokud ji Wagner okresem hudby chce vyměřovati; co není hodno býti zpíváno, není ani prý hodno býti básněno. Na druhé straně chce zas hudbu obmezovati básnictvím a tak jedno druhému poutem učinit, an rozsahy obou pojmů stotožňuje. Obě uměny mají býti ne jako dvojčata přirozeně se vyvinující, ale dvojčata na věky srostlá, sestry Skrejchovské. Bludy tyto plynou z přemrštěného vykládání přiměřenosti za jednotu aesthetickou. Konečně dlužno podotknouti, že zde mluvíme o Wagnerovi co aesthetikovi,

hudba převládá, a bude vždy převládati, kdykoli se skladba hudební v té nádheře, smyslné říznosti i nepřekonatelné líbeznosti k nějakému spolku přidá. Proto ani v přítomnosti nenalezli přívrženci všedíla dokladův, i stalo se před několika lety modou promítati vtělení onoho idolu do budoucnosti, an přítomná generace není schopna jej uskutečnit: „jí ještě melodie příliš v uších zní“. Ile tak se vyvinulo umělecké dílo budoucnosti (Kunstwerk der Zukunft). Mnoho v Němcích bylo psáno a básněno, kterak se ono zjeví, kdy a kde, a jaké musí býti. Literatura o něm už pomalu zanikala, až konečně toužebná budoucnost sama přišla. Všeobecné předpisy nebyly psány do vzduchu; nyní se ukázaly in concreto provedeny. Po dlouhých průpravách dílo budoucnosti představeno bylo v Bayreuthě a sice Wagnerovy Nibelungy. O hudbě naprosto mlčíme, ale o poesii hudbodramata onoho nemusíme mlčet, neboť o ní se může každý přesvědčit. Budiž pak hudba sebe nádhernější, okouzlující, skutečně krásná: text její není žádným triumfem básnickým, ba jest rozhodným důvodem proti všedílu. Nás nemusí Němcův hlava bolet, ať si ten spor vyrovnají sami; ale poněvadž u nás mnozí Wagnerovské otázce přikládají přílišnou důležitost, ano ty hádanice o věcech nepochybných by rádi přivlekli sem mající je za jakýsi znak pokroku, musíme zde na stanovisku aesthetiky básní o nich učiniti zmínku a tedy aspoň zavaditi o text Nibelungův s předehrou „Rheingold.“ Každý, kdo by zas o našich slovích souditi chtěl, slušně se žádá, aby si vzal Nibelungy a Rheingold dříve do rukou. Kdekoli otevře, najde dostatečnou kořist. Bez ladu a skladu, bez formy a lahody, bez obrazův, za to impotenci básnickou nahrazujíc titěrnými hříčkami, archaismy, užíváním alliterace až může být i silákovi na nic, a při tom všechno přece stejně provádějíc, jednotvarná ve své affektaci, nepřirozenosti, nesrozumitelnosti: tak se tlačí mluva obtížně vpřed! Obsah

---

hudby jeho však se nedotýkáme. Celý význam velebené aesthetiky jeho na nejvýš smrští se na reformu operních textů; v tom ohledu pověděl mnoho pravého, ale operní text nezaplní rozsah básnictví. Aesthetika Wagnerova jest hlukoplný pokus na půdě upravené už jinou látkovou naukou. Dále prokládá Wagner své rozpravy jakýms politicko-sociologickým programmem, jenž jako tajůplná lákavá utopie ze všech koutů jeho aesthetiky vykukuje a uměleckým reformám opatřiti má podlohu. I to zjednalo mu mnoho zkroušených vyznavačův. Ale v celku jakož poesie a aesthetika její, takož i vědecká krásověda všeobecná přeháňku Wagnerismu už přestály.

básně samé je pokud možná ještě podivnější: zkomolená báje nordická, vykrmená Schopenhauerskou filosofií, oslava nicoty a pohlavního pudu způsobem takovým, že Dumasovy komedie tak krutě posuzované jsou pravou modlitbou proti tomu! Všude protivná satyriasis kmitá za slovy bohů, stvůr, vil, ďasů, trpaslíků, obrů; nechceme zde psáti soud do podrobna, ale že po Schilleru, Göthem, Uhlandovi, Lenauovi, Heinem (jmena ta zúmysla volena jsou) něco takového německému národu může vůbec podáno býti za básnickou mluvu a poesii, jest dokonalou hádankou. Před ní pochopujeme, proč taková uměna budoucnosti se dovolává, a proč přívrženci tak živě protestují proti každému trhání všedíla v jeho složky. Nesmíme vlastně verše jeho posuzovati!

Vidíme nyní, v jakém pořadí se věc brala: drama, drama s hudbou (melodrama), opera, hudbodrama, všedílo, dílo budoucnosti. Poslední terminus obsahuje už ortel nad hudbodramatem i všedílem. Nauka všedíla tříští se už na skutečnosti samé, an ono nemožným se býti ukazuje nejen co do původu, nýbrž i co do provedení svého. Tím jasněji se nezdar ukáže, když měříme vědeckou stránku všedíla se stanoviska aesthetiky formové. Modní výrazy všedílo, hudbodrama, všeuměna, všeumělec či všeuměl a podobné zůstanou jí vždycky hrůzou; mají také neobojetnou příchuť i jinak, jako všecka chvástavá hesla, která hory doly slibují, věci sobě zhola odporující spojují a nemožnosti provádějí zapomínajíce na zákony logiky i na zásadu příčinnosti. Všedílo jest jednoduše fantom jako perpetuum mobile, kámen mudrců, červená tinktura či elixir života a podobné věci; jen nejpřepjatější aesthetika látková byla s to, aby z něho učinila naučný pojem. Aesthetika formová musí je zrovna tak odsoudit jako nynější therapie odsuzuje všehoj (všelék či universalní medicinu).

Proti tomuto orteli nepomůže žádná dialektika Jest mnoho záhad dosud nerozřešených, mnoho sporných věcí v aesthetice; jednání o nich bude dlouho trvati, než přijde ku konci. Ale jsou případy dosti jednoduché, aby každý člověk, který vědeckého myšlení vůbec schopen jest, je prohledl, buď sám rozhodl nebo rozhodnutí složitěji vedené pojal a uznal. K takovým jednoduchým případům náleží všedílo. V některých divadlech mají na hlavní oponě vymalovány všechny Musy sdružené v ladném tanci. Symbol ten je případný a trvanlivý: na jevišti divadelním scházejí se spanilé bohyně ke společným slavnostem svým, ale každá zůstane bohyní. Ani Musagetes Apollon nesmí chtět učiniti z veselé devítky jich

tajemnou všeničivou jedničku, života i pohybu jim dopřívati toliko pokud jsou ve spolku, mimo spolek ale k nicotě je odsuzovati.

Zastancové všedíla řadí se posud jen kolem praporu Wagnerova a sdílejí s mistrem svým známou nedůtklivost vztahujíce každou poznámku proti všedílu hned mnohem dále, než sama vlastně směřovati chce. Nám není potřeba se rozčilovati; my ani neupíráme jim a fantastice Wagnerově těch interessantních vlastností, kterými prosluli, ani pravdy v mnohých výrocích, ba hudby se zde ani nedotýkáme. Může býti, že Wagner jest a uznán bude za jediného a pokud člověku možná největšího genia hudebního: ale ani pak k vůli němu nebudeme moci uznati, že dvakrát dvě je pět.

V aesthetice umění básnického, která chce státi na výši pokroku a vodítkem býti ve sporech dobou kmitajících, nutno bylo i všedílu věnovati pilný zřetel, poněvadž poesii hrozily odtud vyplynouti zcela nové řády. Posvítili jsme si tedy na věc, a výsledek byl, že zákonník poetiky ničeho se děsiti nemusí; zůstaneť poesie ve svém starém právě. Nebezpečí však vysvítá patrněji, považíme-li, že už dříve aesthetika látková poesii vyhlásila za jakýs druh všeuměny. Ano v poesii se všechny uměny vracejí. Jest něco pravdy ve všech podobných výrocích, ale s jakým ohražením musí býti přijímány! Vracejí se uměny, však v jaké míře. Jednali jsme o věci už na několika místech a poznali jsme, že každá uměna chová něco zvláštního, vyznamenaného, silnou stránku svou, kde je vzorem ostatním, ale i výstrahou. Prostředky jedné každé zamezují přístup v obor druhé. Poesie jest souborem uměn, ale utlumených až po jistý stupeň, plného účinků zbavených, řekli bychom ozvěn, stop neb obdob jich. Jestliže vždy, kdy více uměn se spolčuje k součinění, každá musí z plného rázu svého něco obětovati, stává se obětování při poesii tím výdatnějším. Poesie je totalita stínův z uměn, a ani báseň není všedílem, ač jsme její požadavky objasňovali přednostmi všech uměn.

Jinak má se věc, kdy k slovu „všedílo“ pojíme jiný význam než právě vyložený, kdy se míní prostě spolek uměn. Pro součinění takové může pak mnoho z celé otázky vyzískáno býti. Pak vyšetřování pro praxi, kdež beztoho práce vždy rozdělena jest, stane se pouhou hádkou o slovo. Nač ale slovo smyslu tak obojetného držeti? Aesthetika formy neuznávajíc žádnou látkovou definici uměny, směřuje proti každému sváření uměn a dovozování jich jedinosti z jedinosti látky, neuznává jich aesthetickou jednotu v záhadném všedíle, nýbrž jedná jen o součinění čili o spolku uměn,

o kombinaci jich, v nížto každý člen samostatně a spolu přiměřeně s jinými působí, sám o sobě umělecky utvářen a též sám o sobě posuzován býti chce. Kdo by totéž vyrozumívati chtěl všedílem, budiž mu popuštěno. Avšak když se významy shodují, nač zakusovati se do výrazů? Spolek uměn dobře rozčleněný nepotřebuje všeuměnu, a výrazy, které dávno v užívání jsou pro součinění uměn a zvláštnosti jeho (opera, melodrama a j.), činí nový podezřelý výraz úplně zbytečným. Co se tedy posud pod jeho firmou vyšetřovalo, může i složenému dílu prospěti, když se konalo ve smyslu vědecky střízlivém. Beztoho při celé kontroversi běží vlastně jen o poesii a hudbu; ty daly podnět, za nímž pak i jiné uměny podobným způsobem do vzájemného splynutí uváděti se měly. Otázka o sloučení hudby s básnictvím vlastně celý ten starý spor i nový pomysl zavinila; pokud nechce kdo bleděti na samouměny svrchu, tedy vlastně všeuměnu neuznává, nemá ani potřeby hájiti všedíla, a vše co vyšetří na základě střízlivých vět a pozorování, vyšetřil na prospěch složeného díla, může tedy slovo samo bez rozpaku obětovati.

Naše vyšetřování ústí v průhledné dilemma: Má-li všedílo býti, dostává název ten buď opravdový význam předpokládající všeuměnu, nebo se má jím naznačiti pouze součinění uměn (dílo složené). V prvním případě jest s aesthetikou formy naprosto nesjednatelné, v druhém však vyplyne jednoduchá hádka o slovo. Oba členy návěsti jsou vyvráceny, i následuje, že všedílo umělecké co do věci není, co do výrazu býti nemusí.

## § 11. O básnictví lidu.

Dotud uvažovali jsme poesii co vysokou uměnu čili co vědomé tvoření uměleckých děl jak možná nejdokonalejších, jehožto aesthetická přesná pravidla poetika vyhledává. Však vysoká uměna básnická tisícerými styky přechází pomalu v širé moře života samého, s vrcholu své pyramidy k okresům dalším, kde jiná vodítka platí, až k nejnižší vrstvě, jejížto signatura všednost jest . . .

Přechod není náhlý; při prvním kroku z kruhu vědomé uměny setkáváme se s básněmi a s úryvky básní, které nám připadají jakoby byly povstaly mimo úmysly lidské. plody pouhé přírody jsouce. Výrok ten nutno objasnit a obmezit. Jisto je, že při tom, co člověk učinil, byl též úmysl jeho; a takž vše činností lidskou povstalé umělým nazýváme. Při básníku vzdělaném jest úmysl

nejvíce znáti; on si jest vědom, že tvoří básně, věnuje záměru svému jasnou, zúmysla soustředěnou činnost, a proto tvoření jeho i výtvorům zvláště přísudek „umělý“ klademe. Ač v přesném smyslu slova jsou všechny verše umělým plodem, nacházíme při dotčených náběžích patrného úmyslu nejméně. On se nám aspoň tají; my nevíme, který člověk je zplodil, ale to víme, že se vědomými pravidly ani vzorův studováním neobíral. Připisujeme je tedy ne známým jmenům, která by náležela v dějiny literatury, nýbrž lidu samému, činíce z jeho množství jakousi domyslnou osobnost, zvěčňujeme ji a říkáme: „Lid to zpívá.“ Jest to poesie lidová oproti poesii umělé, tak zvaná, protože ji skládá nikoli vrstva vzdělanců v národě, nýbrž lid, národ prostý, tudíž také sluje básnictvím prostonárodním. Z onoho přeludu zvěčňování vyvinulo se pak ještě velmi mnoho úsloví, pomyslů, vět, náhledů, ba celá nauka o lidové básni, v níž lid vystupuje co samostatná skutečná individualní bytost. My nemusíme více varovati před tímto počínáním. Co se na základě jeho pronese, má svou hodnotu, bývá obrazné a duchaplné, ale v otázce pravdy vždycky se zrnkem soli, totiž s náležitým ohražením přijímáno buď. Sem tedy kromě svrchu zpomenutých náležejí výroky, že lid do písní svých složil svou touhu, svou slast i strast; nebo že vyrostly samy jako kvítí polní, neb že jsou plody přírody, an lid ve své nevidomé životnosti ku přírodě kladen bývá; že s nebe spadly, že duch přírody ústy lidu je zazpíval, že v šeru lesním se zrodily, a nesčíslné obrazy podobné.

Nic z toho ze všeho! Lidová píseň povstala tak, jak ještě nyní písně povstávají, od jednotlivce, ale snad jen část — jiná část od jiného, a tak asi mnozí k ní přispěli. Pochod ten nám zakryt jest, a proto zdá se tajemným. Do tajemného pak mnoho vložiti, o tajemném mnoho básniti lze. Na otázku, kam báseň lidová náleží v soustavě poetických druhů čili útvarů, odpovídáme, že nikam. Neboť určení a pojmenování to nevztahuje se k hotové básni, ani k formě ani k obsahu jejímu, nýbrž pouze ke způsobu jejího povstání, je tedy určení vznikoslovné. Báseň lidová není poetický druh; o ní platí co o poesii vůbec a zejmena o jejím rozvětvení. V ní jsou zastoupeny nejdříve různé útvary lyrické, a sice píseň zejmena v nejčastějších zjevech písně milostné, písně svatební, písně společenské, písně věku (mládenského, panenského, dětského), písně stavu a zaměstnání (myslivecká, pastýřská, rybácká a p.), krátké popěvky časové a příležitostné; písně

rázu výpravného, ballada, pověst, píseň historická s podlohou nebo zpomínkou dějinnou, vypravování, povídka, báchorka a pohádka, komoedie, totiž hry dramatického rázu, tedy drama aspoň v počátcích — — až pak v pokladě tom vedle celistvých plodů nalezáme též úryvky a rozběhy, přísloví, říkadla, hádanky, hry, žerty a nápodoby zvuků přírodních a konečně v jednotlivých obrazích, vtipech a obratech mluvních tok poesie s mořem mluvy samé v lidu splývá, kdež její vznik i život. —

Ješto rozeznáváme národ jakožto celek se vším, co k němu náleží, širé zástupy i nejvyšší vrstvy společnosti, v nichžto moc, majetek, důstojnost, učenost a vůbec vědomí o zvláštní vzdělanosti nahromaděny jsou a proti ostatním vrstvám je více méně zřetelně odlišují, totiž proti lidu jakožto souhrnu oněch širých zástupů, kamž vědomé vzdělání nevniklo, neb jehož názory aspoň soustavné a zprostředkované nejsou: může tedy poesie národní býti jen souhrn všeho, co národ zplodil básnické literatury, kdežto poesie lidová obmezena jest výměrem o lidu samém. Tím vyznačením lidu není řečeno, že by lid neměl svou vzdělanost; ale nikdo ji výhradně nezastupuje, nikdo se na jejím základě od ostatních neodlučuje, pročež se o ní říká, že není sama sebe vědoma, že je majetkem všech, že proti umělé vzdělanosti pozdější je jako příroda. Ano, jest lid rozdělen ve stavy docela patrné, skládá se z tříd dle zaměstnání i postavení, ale ti, kteří jsou vzdělanci, netvoří oddělený celek proti ostatním, tak že by mezi nimi a lidem propast byla, která teprv později nastane, když se výhradního vzdělání dosahuje zvláštními prostředky, školami, knihami, cizími vzory, cestami, stavem (kněží, „páni“). Ovšem poněvadž lid méně přístupen jest vlivům cizým a beze vzoru pracuje, jest v jeho plodě i celá jeho podstata lépe vyjádřena, jeho písně mají ráz, a proto se často berou za význačnou známku celého národa, tak že se synekdochicky zaměňují názvy píseň lidová a píseň národní. Ale mělo by se zde spíše říkati prostonárodní. Dramatické plody Shakspearovy jsou zajisté národní poesií anglickou, nikdo však nebude je klásti v poesii lidovou.

Poesie lidová povstává, pokud lid žije, tedy v každém národě vždy. Ale za příčinou změněných poměrův nastává i co do mnohosti i co do jakosti veliký rozdíl v plodech. Vzdělanost se rozšiřuje; znenáhla přibývá těch, kteří znají vzory a pravidla (poetiku) a podle nich úmyslně básní. Kdo má svěží vlohu, stává se básníkem umělým, kdežto básnění bezděčné se současně zatahuje víc a víc dolů, až v nejzazším případě zbude co píseň luzy. Tedy pravá poesie

prostonárodní povstává tam, kde propast mezi lidem a vzdělanci ještě není valná, a tím spíše, čím více pojmy lid a národ se kryjí. To jest také ku příkladu tehdá, kdy knihových vzdělanců ještě ani není. Rozdělení práce ještě nenastalo; jako rodina sama si robí, co potřebuje, nástroje, oděv, zbraně, potravu opatřuje, tak jest i v duševním světě s potřebami nehmotnými; každý jest vším, — doba přírodnosti, nerozdělenosti, nerozlišenosti národa je zlatým věkem pro Musu lidovou, pro toto „umění bez uměny“. Lid umí, ale neví, že umí; a tak opáčiti lze též o vědění jeho. Nemá soustavného vědění, je to vědění bez vědy. Lid básní bez poetiky, zvídá bez methody a bez soustavy. Ješto ostatních uměn není, shrne se vše na jednu, tak as jako jeden smysl může zastupovati druhý (vikariat smyslů), anebo jako při lidech, kterým jedno čidlo zničeno, zbystří se tím více druhé.

Úloha vyslovovati vidiny poetické připadá pěvcům z lidu, kdežto později strhnou ji na sebe vzdělanci. Ono stadium vidíme i v přítomnosti u národův, kteří ve vzdělanosti své něčím zdrženi byli, nebo kteří porobením násilně na třídy lidové obmezeni jsou. Malorusové, národ asi 15 millionů, z Haliče a z Horních Uher až k Černému Moři rozprostřený, nemá vyšších stavů, nemá svou vládu, nemá umělou literaturu, nemá uměn, skládá se ze samých sedláků — a hle! má nejkrásnější písně lidové všeho druhu. Slované na balkánském půlostrově, utištění Bulhaři, Bosňané i Černohorci, kteří trvají ještě v době rekovské, mají svou prostonárodní poesii ve stavu vzniku, a takovou, že znatelé jsou nad ní u vytržení. Podobný poměr více méně zřetelný můžeme stopovati i jinde, podle výše, kterak vzdělanost postoupila.

Neříkáme, že národové, v nichžto poesie lidová kvete, jsou bez kultury, že jsou divoši; nikoli tak, — vzdělanost jest jen stejnoměrněji rozdělena, neroztrhuje a nevzdaluje lidi tak od sebe jako později se děje, mezi vzdělancem a nevzdělancem není propast, jež by zamezovala styky jich. Aniž opět smí věc tak vykládána býti, že snad národové vzdělaní nemají prostonárodní poesii, nýbrž pouze, že nyní krásné plody lidové méně neb vůbec ani nepovstávají, tak že co mají, pochodí z dob starších. A poněvadž onen stav nerozlišenosti u národův západní a střední Evropy už dávno minul, jest jejich prostonárodní poesie vysokého stáří. Ráz dávnověkosti mají všechny písně i báchorky; projevují jej i v obsahu i v jednotlivých výrazech, v archaismech i v zachovaných útvarech, větových i slovních. Mimo to se ctihodný ráz onen ještě v přítomnosti

zvyšuje; písničku, v níž my si libujeme, už otec, už děd zrovna tak zpívával, a tak vše, co jí podobno, promítáme bezděky do starých časů. Určení to ovšem vždy zůstává relativním; číslo let určit mohlo by i důkladnější zpytování historické jen stěží. Právě nedostatek objektivní chronologie jesti dalším význakem poesie lidové. I když (ač zřídka) mluví o osobách skutečných, se jmeny historickými, vždycky jest určení časové nejen neúplné, ale zcela neurčité. O historických dobách, letopočtech ani stopy, všechno se smísí, splétá, a o nejstarším jakož o včerejším platí nanejvýš neurčité: „Byl jednou jeden král“ . . ., právě že lid nezná dějiny po vědecku. O lyrických plodech se to rozumí samo sebou, anoť platí i pro lyriku umělou (bezdobost), tak že pro poesii lidovou vesměs nedostatek přesné chronologie za platnou známku pokládati můžeme.

Něco podobného platí o určení zeměpisném. Geografie je velice spletena, ozývá-li se tam vůbec něco z ní. V celku můžeme zpozorovat, že vlastních jmen se vyskytuje velmi málo, a kde se vyskytují, že se řídí jinými ohledy — někdy jen místo „někde“ řekne se „tam“ (určité místo), aby se to ihned proměnilo podle chuti neb známosti druhého zpěváka, nebo podle potřeby vtipu, rythmu, rýmu, alliterace. Národní báseň vyznačuje krajinu, rod, zem, — ale nejmenuje ji. S tím souvisí, že i jmeno vlastního národa se tam sotva vyskytuje. Neboť jmeno to jen v protivě k národům cizým, jen v rozeznávání sebe od jiných logický důvod má a do vědomí se vtírá. Píseň lidová nebo báchorka však povstane v zátiší, kdy lid jen při sobě jest a o jiných hrubě ani neví. V dobách mimořádných ovšem, kdy rozechvění politické, vědomí útisku od cizých proňalo už širé vrstvy lidu, věc se mění; tu vystupuje v jeho výlevech i jmeno vlastní i jmeno cizé, vždy však s důrazem zášti, povrhy, pomsty, posměchu nebo podobných vášní.

Způsob, kterak básně lidu povstaly a se udržely, nelze sice z historických pramenů vylíčiti při každém zjevu, ale z nabytých zkušeností můžeme si o něm učiniti povšechný obraz. Zajisté píseň ku příkladu povstala příležitostně jednotlivcem, snad s nápěvem najednou; on ji maně vyslovil, druhým se to zalíbilo a opakováno bylo hned a při podobné příležitosti zas. Původně to byla jediná snad sloka, pak se k ní přidala druhá, třetí; — když se opětovaly znova, měnily se, a tak znenáhla brala píseň na sebe podobu, v jakéž došla nás. Má tedy každá svou historii a kdyby mluvit mohla, dověděli bychom se mnoho věcí zajímavých o její pozemské pouti. Některá však zahynula dřív, než se k nám dostala. Nikoho více

nepoutala, dozněla, zmizela. Jako s jednotlivými slokami písně, má se s písněmi celými. Mnohemkrát více jich povstalo, než se udrželo. Přeměna a proměna dála se s každou, přidělávánim i vynechávánim. Lid si vybíral podle vkusu svého jen některou sloku zvlášť, a tak i některou píseň zvlášť, jinou pomíjel. Ne všechny mají stejnou hodnotu básnickou, a zas ne všechny sloky téže písně jsou stejně pěkné. Rozdílný původ se na nich očitě prozrazuje. A tak pochod jejich ode vzniku až k nám je velmi spletitý. Máme-li jich valné množství, zejmena celou řadu krásných, které se uchovaly, můžeme je právem považovati za zbytek množství mnohem hojnějšího ztracených. Jen nejlepší, které totiž skutečně se líbily, udržely se. Vládne mezi nimi zcela opravdový boj o život. Nikdo se nelekejž principu toho! Darwinismu jen u významu přeneseném se dokládáme a s tím jen ohražením z něho důsledky činíme. Pak ale line se z něho světla hojnost na úkazy nejodlehlejší. Jen kdo si z darwinismu dělá karikatury, aby mohl proti němu pohodlněji bojovat, bude se vzpírati proti uvedení jeho i v obor poesie lidové. Že v poesii umělé bez figuralního obmezení bujně kvete, není nikomu nic nového. „Přírodní výběr“ však provádí mezi nimi lid sám, vkusem svým a tím spůsobem také nemilosrdnou kritiku jevenou činem a oblibou. A představíme-li si dle oblíbeného vzorce lid co zosobněnou, zvěcněnou bytost, ji co autora, můžeme doložiti, že autor provádí přísnou autokritiku. Co se mu nezdařilo, odsuzuje a zahazuje; sběratelé pak seberou a otisknou všechno, an to má interess jestě jiný; — lid do svého zpěvníka klade jen a v paměti zachovává zdařilé.

Otázka o původcích se rozhodne nyní sama sebou. Předně skladatel, vysloviv svou věc sám, nepokládal ji za nic důležitého, a byl snad znám těm několika osobám, které ho poprvé zaslechly. Však ani ony zvláštní váhu na popěvku nekladly, pěly ji dál, nikdo se po jmeně nepídil, a tak jmeno původcovo, ne snad že upadlo v zapomenutí, nýbrž ani v povědomí nevešlo. A kdyby při některém znatnějším plodě bylo vyniklo, od té doby až k nám mělo dosti času v zapomenutí upadnout. Mimo to byl snad jeden verš od jednoho, druhý od jiného; i sloky rozličně od těch a oněch k původním se družily, tak že při celém vývoji písně mnoho lidí o ní pracovalo, měnilo, brousilo, až v nějaké podobě dostihla naší sbírky. Pátrejte nyní po jmeně otcově; je jich mnoho nebo jediný? Píseň se toulala a měnila, o literární evidenci nemůže býti řeči. I vyvinul se známý poznatek národní písně, že původce jest ne-

znám. Tomu se musí rozumět. Ne vše, o čem nevíme, od koho pochodí, je prostonárodní poesie, ale naopak: když víme určitě, kdo píseň skládal, neklademe ji více v poesii lidu. Všeobecná naznačení: nějaký pasák, nějaký kovář, delinquent, zamilovaná dívka, nešťastný milovník a podobné nejsou jmena. Ale známe mnohou znárodnělou píseň, která v oblibu vešla, velmi se rozšířila, lid ji zpívá, a přece nepřijímáme ji do „národních“ písní, zovouce ji jen znárodnělou, — proč? Poněvadž známe autora. Čelakovský, Jan z Hvězdy, Jelen, Havlíček mají dosti dokladův. Tato úplná zaniklost a zakrytost autorů, i spolu jistota, že snad plod ode mnohých tvořen a měněn byl, dala vznik dotčeným výrokům, že báseň lidová sama vzrostla, bez pěstění a bez péče. Samorostlé je básnictví lidu. Autorové se neuvádějí, proto také sami s sebou nekokettují, se svým osobním interessem v básni se nezhlížejí; netlačí svou osobnost v popředí, neznají affektace, neznají marnivosti. Ty písně povstaly skutečně za hlubšími důvody, nežli že autor zprvu si předsevzal, státi se proslulým literátem a za tím úmyslem jal se psáti verše. Lidová lyrika je subjektivní poesie, ale subjekt zde není soukromý, ješitný jednotlivec, nýbrž typus . . ., vůbec však básně prostonárodní nejen pro svou bezejmennost, nýbrž znaky vnitřními jsou předmětné.

A proto jsou význačné pro lid, v němž povstaly. Všechny dají se podle typův rozdělit; stručně karakterují cítění i názory lidu, tak že se jeho život, smýšlení, zvyky a mravy v nich zobrazují. A nejen podstatu vlastního lidu odhalují, ale spolu vlastnosti třídy a stavů, jak na ně týž lid pode svitem svého přesvědčení pohlíží. Odtud vznikla pak celá gallerie obrazův, jimiž tato pravda se vyslovuje. Lid vlil svou duši do „národních písní“, on se jimi sám nejlépe líčí, staví si pomníky, ustaluje svou podobiznu, která je sice prostá, ale věrná.

Má-li národ i poesii umělou, tož do ní se vkrádá živel cizý, — ale píseň lidová jest proti tomuto vlivu více pojištěna (ač se klamou ti, kteří míní, že docela), a proto zvláštnosti, povaha a srdce národa v ní se přede všemi jeví; — proto jsou písně lidové nejspíše a největší měrou národními. Odtud také název ten na nich, aspoň u nás, utkvěl.

Za těmi příčinami, an „lid sám je skládal, lid svou duši do nich vlil“, můžeme říci, že písně ty jsou jako lid, jako — an se mluví o poesii — to ušlechtilé na něm, ze kterýžto věty jejich podstatné vlastnosti vyplývají. Každý lid je naivní, přirozený,

v umění svém naturalista, a tak jsou i plody jeho básnictví naivní, bezprostředné, vyslovují se bez obalu, bez okolků a bez oklik, přímo a silně o svém předmětu, což však jemnost a vroucnost nevylučuje. Poněvadž jsou význačné, jsou i pravdivé, neupejpavé, živé a svěží. Žádné pohrávání s citem, sentimentální přetvářka, nucená reflexe (vyrozumíváme zde reflexí rozjímání, jež člověk provádí o poměru mezi sebou a dílem svým, přemýšlení, jehož hrot stále obrácen k subjektu); jsou někdy i kluzké, ale nikdy frivolní. Vystupují bez osobivosti. Jsou zkrátka jako ti lidé, kteří je rádi zpívají. Jejich živel je srdečnost, svěžest, říznost, krátkost ba i roztomilá nejapnost. Čeho nejméně mají, je satirický a sarkastický ton, zcela přirozeně, an k obojímu je potřeba vystoupení z vlastního stavu, tedy reflexe, která se dovede rozhorliti, tepati, mrskati, kárati i poučovati. Tak i didaktická žíla v básních samých jen po skrovnu, téměř jen v příslovích se vyskytuje, kdež arciť právě vzorným spůsobem se pronáší. Netknutá poesie lidová nezná titulův; nejmenuje ani sebe ani své plody, hromadného jmena pro celek svůj (básnictví) ani neužívá, jen někdy slovo „píseň“ v písni, ještě častěji sloveso se vyskytuje. Jinak mimo plody užívá jen jmen druhových: písnička, pohádka, říkání, hra a p. Podává své dítky, jak jsou, bez etiketty jako příroda, ať umělá kritika z nich výtah dělá a jim jmena dává. Co se někdy básnílek nahmoždí hledáním skvělého titulu, ba někdy jej najde dříve než má báseň!

S vytčenými vlastnostmi vnitřními souvisí i jejich mluva i zevnější forma. Jedno i druhé je prosté. Jednoduchá krása ję zdobí, s plnokrásou by nevěděly, co si počít. Předně veskrz krátké věty, většinou podle sebe stavené, bez umělého proplítání v periody, neb roztahování po několika verších. Dlouhé spojky a příslovky nemají tam místa. Nespojitost slohu platí pro všechny odrůdy, vázanou řečí i nevázanou. Obrazy nejsou tak časté, ale kdy se vyskytnou, jsou trefné, jednoduché, zdařilé. Okres, z něhož jich živlové obrazní vyňati jsou, jest velmi úzký a blízký. Odtud na jedné straně vznikává ovšem jednota, ale také význačná jednotvárnost, tak že malým výčtem celá zásoba jich se vyčerpá. Porovnání se neprovádí logickým spůsobem, jak stylistika káže, nýbrž pouhým sestavením. „Horo, horo, vysoká jsi, — má panenko vzdálená jsi!“ Mluva básnická je přímá, nehledaná, tedy zejmena postrádá všeho bombastu čili nádheroslovství, chvástavosti a frasí. I jiné zvláštnosti se vyskytují, svědčící o neobratnosti slohové; tak oblíbené přílišné opětování některých slov, vět, veršů, citoslovcí, počátkův

i koncův slok (refrain), přírodozvukův a slov někdy beze smyslu z pouhé radosti na zvěnách, zkrátka nejen nespojitost slohu, nýbrž přímost a prostota mluvy vesměs.

Totéž o zevnější formě. „Umění bez uměny“ nezná poetiky, pracuje bez pravidel, a která pravidla my z plodův jejích abstrahujeme, proti nim se vzpírá přec. Proti pravidlům veršovnickým hrozně mnoho chyb, ba zrovna tolik jako styků. Proto je těžko určiti, jakou mají prosodii, a pokusy v tom ohledu nepředpojatě provedené vedly často k vyznání, že národní písně nemají vlastně prosodii žádnou. Co se u nás nanamáhali učenci zjistiti míru prostonárodních písní. Jedni míní slyšeti časomíru, druzí vyslyšeli přízvuk, ale oba venkoncem přiznati musili, že pro četnost výminek pravidlo sotva zjevným zůstává. Úlohu stavěti verše a skládati je v sloky převzala zde nota čili nápěv, a do rythmické osnovy nápěvu se slova jaksi taksi cpou. Někdy se to podaří — vždyť už v řeči jest jistý rythmus předzjednán — jindy s nezdarem se potká. V rýmovaných naskytuje se veliká nedbalost, co se týče přísného stejnozvuku; rýmy neshodné, nečisté, někdy jen daleká zázvěna rýmu a velmi často pouhá assonance. Všechny tyto známky zahrnují se jedním slovem: veliká nepravidelnost u veršování, čili kladně řečeno: co největší volnost v zevnější formě.

Nicméně jsou nanejvýš zpěvné a ku zpívání zrovna vybízejí. Vznik jejich vysvětluje to; povstaly v živém ruchu, na hlas se vyslovovaly hned při porodě, a co nedobře se vyslovuje, hned potlačeno, ba ani se nepokusilo. (Nota = vejslov.) Zde spojení hudby s básnictvím jest nejstarší a nejužší. Zkoušel-li původce verš svůj, nečinil toho píše nýbrž zpívaje. Odtud se bývají též doklady, kdykoli se o součinění obou dotčených uměn mluvívá, ba případ písně lidové daleko přes rozsah svůj se rozšiřuje a přízrakům o všedíle uměleckém zdánlivé podory skytati musí. Jako se písně lidu lehko zpívají, tak báchorky a pověsti vypravují — pravé to výtvory výpravné. Rythmus je přemáhavý, tak že podle něho nové verše a sloky povstávají, a k vůli melodiím na něm připjatým umělé písně se skládají, aby tímto lákadlem se rozšířily. Jak prosluly zrovna v tom ohledu naše písně! Jejich rythmika je podivuhodná, posud ne dosti prozkoumaná, ne dosti k vědomí přivedená; máme tolik schemat slokových, a mnohé z nich velmi složené, umělecké.

A co máme říci o melodiích samých! Tyť jsou světoznámou chloubou naší. Jednoduché a přece nevystihlé. Ony se drží v paměti a s nimi někdy i slova dosti nepatrná, všední, jalová. Pěkná

melodie má velké komonstvo, an čím pěknější, tím více se podle ní zpívá, a slok k jedné písni, nebo samostatných, zcela nových písní přibývá. U nás zejmena tvoří melodie prostonárodních písní nejen hudbu lidovou, ale i mentem hudbu národní. Nám posud největším komponistou je lid.

Zkušenost naše je nejlepším dokladem jejich zpěvnosti. Přese všechnu hojnost písní umělých přece posud nejraději zpíváme „národní“. Nechť se k tomu připojuje nyní též motiv politický a národnostní, pravá příčina vězí přece v písňové povaze jich. V každém veselém kruhu, kdy ke zpěvu dojde, počnou sice z příčin nahodilých či zevnějších písněmi umělými, ale brzo se hlásí švarné jásoty národních a vítězí nade všemi. Při své otřepanosti podržují přece svůj půvab — svou hudebnost, říznost a snadnost. — Z tolika zdrojův vysvětluje se konečně poslední význak poesie národní: její oblíbenost. Prosté mysli bezprostředně lahodí, národovci mimo to milé jsou co zdárné dítky lidu, které o jeho povaze a srdci svědectví vydávají, archaeologovi jsou úcty hodny a interessantní k vůli zvěstem, jež z nich o dávnověkosti vyslýchá, a znalce hudby i básnictví vyzývají ke studiu a ku přemýšlení.

Ač v pokladě lidu nemůžeme hledati nejvyšších cílův, kam poesie dostoupiti, ani nejdražších skvostů, které zploditi uměna vůbec s to jest, mají plody prostonárodní přece znamenitý vliv na poesii umělou, coždť se jeví zvláště v dobách, kdy tato upadá, v nepravý směr se zvrhá, a v některých hlavách pak touha i snaha po zdárnějším rozvoji se kmitne. Tu vynikne význam poesie lidové a sice její účin na osvěžení umělého basnictví; tu reformatoři, romantikové, omladina básnická odkazují na onen zázračný zdroj co na jedinou pomoc, aby poesie lepších časů se dodělala. Hlasy jejich roztříditi lze podle odstavců právě vyvinutých, toliko v pořadí opačném. „Umělá poesie této doby přestala se nám líbiti; zkoprněla a zploštila se, nevyhovuje více našim potřebám ani tužbám, neunáší a nerozehřívá nás, zapomíná na svou úlohu, na účel svatý a odcizuje se nám víc a více“ — tak volají a především na zálibu, jíž národní píseň se těší, ukazují. Proto má-li zas poesie dosíci obliby, musí býti zpěvná, jako jest píseň národní. Tedy v zápětí uvádějí zpěv lidu co námítku proti nezpěvnosti umělých básní; bude-li jen píseň zpěvná, pak vem rarach nějakou tu nepravidelnost formy, poklesek proti rythmu nebo rýmu; beztoho jsou to věci vedlejší, a pravidla pro ně zdělaná jsou příliš těsná, a tak za třetí volnost heslem činí nové doby proti úzkostlivým osnovám, proti umělkování

a titěrnému hraní se zvonky, při němžto pravá krása básnická se vypařuje. Volnost na všech stranách! Ta nám vrátí půvab a zaplaší protivnou přeumělkovanost! Za čtvrté se obracují proti bombastické mluvě, proti přívalu slov, jímž uměna poesie svou chudobu zakryti chce, proti spletitému slohu, proti dlouhým větám, proti šablonám mluvním, proti přemrštěnému užívání obrazův, proti přesycenosti a frasovitosti, proti eufuismu, proti utloukání obrazů... zkrátka odporoučejí přímost a prostotu mluvy.

Za páté brojí proti líčenosti a raffinovanosti, proti vystrkování přepjatých světoslibných titulů, velebí naivnost, pravdivost, jakž jeví se v písních národních, — a což hlavním vznětem bývá, řídí pozornost zas na nezkaženou bytost národa, na jeho vnitřní jádro, a chtějí, aby umělci se vnořili do národních vlastností, do národního cítění, smýšlení, toužení, zpívání. Heslem je národnost proti poesii odcizené, přivlečenými vzory se řídící, které lid nerozumí, proti poesii převzdělaných vzdělanců, kteří z lidu vyšli, ale cizotě se vzdávají.

Za sedmé, když se ješitnost rozmohla, když dělání veršů stalo se modou a podnikává za účelem, aby lecjaký nepovolanec si jím dobyl literární slávy, nebo těm či oněm kruhům, pánům, dámám zalichotil, když básníci vůbec svou individualnost tuze do popředí tlačí: ajhle, poukazují reformatoři na píseň lidovou. Kde má ta svého autora? On je skryt za ní! Ozdobte i vy své jmeno krásou plodů svých a nestarejte se pak o rozšířenost jeho, nenadýmejte svou osobní záležitost na něco bůhvíjak důležitého, neparadujte svým nejsubjektivnějším cítěním, nechtějte svým bolem, svým neštěstím útrpnost vzbuzovat a sebe interessantními činit, jmeno i osoba básníka skryj se za jeho plod, báseň budiž předmětná. — Budiž vám i zde bezejmennost národního básnictví vzorem, a píseň vaše budiž taková, jakoby ji lid sám byl zazpíval. Oné hledí vždy přímo k věci, ne ku knize, bere motivy své ze života, nikoli z literárních zjevů, a tak čiňte i vy. Posud jste čerpali nadšenost svou z knih pro jiné knihy, pášete variace hotových nápěvů, děláte básně o básních, bloudíte v dobách i krajích dalekých a plodíte tak poesii dvakrát umělou, poesii knihovou, zajímavé studie, kabinetní kousky, ale nic prostě životního. Proto zpět k životu a k samozřejmé kráse, jež nevyžaduje tolik literární učenosti, abychom ji pochopili! A k tomu se může za osmé dodati: nechtějte všechno, co napíšete, také na veřejnost uváděti; čiňte výběr, jak to činil lid, provádějte přísnou sebekritiku! Zaveďte princip Darwinův do tvorstva své říše

básnické! Jen s nejlepším ven! Lépe vydati jedinou báseň podařenou nežli sto mdlých! — Vyznačujte si svou určitou krajinu, vlast, ale nejmenujte ji; oslavujte národ svůj, ale neplýtvejte jeho vlastním jmenem. Výstrahou vám budiž veliká část německých básníků, kteří neustále slovo „deutsch“ i při básnění v ústech mají, nebo celou geografii vlasti své by v rýmy uvedli. Tím se píseň k bytosti národa nepřiblíží ani národní nestane. Vyznačujte v písních a v povídkách svých nejen český lid, ale skutečně český lid, neprovádějte úlisnou hru s národem, lhouce mu přednosti a zastírajíce vady; povznášejte jej k čistému člověčenství, ku pravé kráse, již by při zkoušce všichni národové za krásu musili uznat! Totéž platí o látkách dějinných: věc musí z historie vzata býti, nikoli ledabylé známky jen a jmena. Hlavní podstata musí se vytknout, skutečně do historie sáhnout, aby se duch doby v obraze před námi vtělil, — a nikoli na modních úslovích, heslech a nepatrnostech utkvěti, an zatím pravda a síla aesthetická uniká.

Za těmito hvězdami! A pak se vaše píseň zachová, dojde vysokého stáří jako pěkná národní a bude svědčiti o vás, že jste nezpívali pro několik kamarádských znalců, nýbrž pro lid; — ten že vám rozuměl a ozvěnu dával, že zpíval verše vaše k vůli kráse jich; že jste se mu přese všechno studium cizích vzorů neodcizili, že vzdělání vaše vás nepostavilo k vlastnímu lidu v protivu, přes jejížto propast soucítění nemožné jest, že jste byli ústy národa a vědomostí svých užívali k tomu, abyste jeho plody jen zušlechtili!

Poněvadž nebezpečí zvrhnouti se v tu či onu krajnost každému umění stále hrozí, poněvadž i povolaným duchům snadno se přiházívá, že chtějí ku příkladu buď strhati všechny známky a pravidla ladu jakožto pouta domnělá, nebo zas přikládati zevnějším požadavkům správnosti váhu přílišnou; poněvadž konečně cizina lesklými i planými vzory vždy láká a k napodobení dráždí: jest na bíledni, že básnictví lidové jakožto zdroj osvěžovací ustavičně má příležitost působiti, že jest mezi ním a umělým básnictvím nepřetržená vzájemnost. A zde právě jsme stanuli na pravém bodě, odkudž i na poesii umělou hleděti a vlastnosti její určovati chtějí. Je-li uměna vědomá nejvyšším hrotem pyramidy, posledním, nejlepějším výkvětem nebo docela plodem uměleckého pudu v národě, byly zajisté spodní její vrstvy dříve zde, a časněji se větve zelenaly, nežli květů vydaly. Proto sluší pohlížeti na poesii umělou pode svitem lidové; příroda je co do času i co do podmínek přednější než uměna, a zákony uměny jsou jen pochody pudu samého k vě-

domí přivedené. Pohodlí i přehlednost stanovisku tomu upříti nelze. Ba, v skutku každá umělá poesie má nám připadati jakoby se byla vyvinula samostatně postupem přirozeným z poesie lidové, ale víme dobře, že v skutku tomu tak není. I činívá se v širším smyslu básnění lidu vzorem básnění všemu, a klassický výraz vzornosti té jest spůsob, kterým si představujeme, že povstaly básně Homerovy. Jest mnohokrát už popsán do podrobna. Máme však doklady z bližších dob, ano z přítomnosti. Co byli rapsodové předcházející dobu Iliady, co bardové u Keltův, skaldové u národů nordických, minstrelové ve Francii, to jsou u jižních Slovanů pěvci lidu, guslari, slepci, kteří hrdinské, mužské, dívky a milenci, kteří ženské zpěvy skládají, zpívají, ba tam jak onde poesii svou zrovna žijí. Plodův jich přibývá v lidu víc a víc, stávají se delšími, pěknějšími, tříbí se a zušlechťují při opětovném zpívání, až konečně tvoření dospěje samo k uvědomělému stupni, přijde duch, jenž jest genialní sběratel, napodobitel i sám tvůrce, snímá zlomky a doplňuje mezery, vnutí je smělou rukou do jediné velké osnovy, a takž spolupracováním mnohých a mnohých předchozích povstane veliká, významná báseň, epos neb epopoea, obsahující nejhlavnější skvosty poesie lidové, ale nejsouc více plodem jejím, ač náleží v poesii národní. Historie vzdělanosti stíhající počátky básnického umění zjistila podobný průběh věcí u všech národův, kteří národní epiku mají; nejen u Hellenů, než i u Indův, Peršanův, národův germanských, slovanských, až konečně u ruských Finnův, již sami sebe nazývají Suomalainen. Ovšem ne všude dostavily se rysy všechny v úplné patrnosti; něco z jednoho, jiné z druhého, třetího zdroje, ale povšechný obraz onoho pochodu přece sestrojiti možno bylo. Není to však práce aesthetiky, nýbrž dějepisu. Neboť obraz ten má celou příslušnou dobu za své pozadí, poměry kulturní v nejširším smyslu. On se živí ze zbytkův starého básnictví, z pověr, z bájí, z pořekadel, aby opět zpracovav je a vykořistiv různé paprsky v mocnější světlo, znova je objasnil. Což divu, že líčení taková svým obsahem pouhým mysl vábí, a že tím vábnější jsou, čím více živlu idealního se do nich vložiti může, čím více fantasie při nich úděl má, čím méně obyčejných všedností se v nich vyskytuje, tedy čím vzdálenější jsou. Tak se básnění Homerovo, jeho postava i doba skvěje před okem naším duševním ve světle zrovna bezvadém; tak u nás Lumír, Záboj, na nichžto jako na Orfeich, na Amfionech bezprostředný elementarní účin zpěvu se bájí. A zase oba pojmy lid a národ v jedno splývají, stotožňují se tím snáze, čím dále od sebe do časů

hledíme. Neboť pak rozdíl mezi nižšími a vyššími vrstvami národa mizí; — my do takové dálky nevidíme jasně, poněvadž vůbec málo zpráv o ní se nám dostalo. Konečně dovoleným závěrem soudíme, že i to umělé konání všechno, ty vyšší vrstvy se všemi plody svými jsou přece jen dílem či výkvětem svého lidu, že vyšly z jeho tajemného lůna, tyly z jeho šťav a jsou jeho zvěstmi. I zmocní se a obtěžká význam pojmu lidu, a mnohé dílo umělecké klade se na jeho bedra jakožto dílo lidové. Za příčinou rozplynutí hranic mezi lidem a národem rozplývají se i hranice mezi poesií lidovou a umělou, mezi prostonárodní a národní, a tak se mohlo státi, že při některé básni učenci se hádají, zda pochodí z lidu neb od básníka umělého. Důvod vzniku podobné pochybnosti objasňuje spolu, proč hádku nelze rozhodnouti: — schází nám vzhled do poměrův tehdejších, schází species facti, a proto mohou ony hádky trvati, an každá strana se přidržuje určení pouze zevnějších. Někdy zas je svévole pouhá, jež hádku vede dál, zejmena trvajíc vší silou na oblíbeném posvěcování a zmocňování pojmu o lidu.

To je však dráha, po které se daří nejpěknější, totiž nejpohodlnější rozpravy o poesii lidové. Lid, národ stane se tajemnou, mile lákavou ideou, jako jindy bůh, příroda a podobné. Do ideje lidu jest už zprvu naloženo vše krásné, slavné, vznešené; do něho se lze nadíti všeho, tedy i nejumělejších básní. Takové hymnické, unešené velebení lidu, hraní s jeho nevýměrnými vlastnostmi, oslavu jeho vloh a sil zázračných mají mnozí za vlastní aesthetiku poesie lidové a očekávali něco podobného i v rozpravě naší. My podařeným výlevům takým neupíráme hodnoty v jiném směru, ale se svého stanoviska je musíme vyhlásiti za úryvek z aesthetiky mystické. Jejich vlastní zásluha jest, že enthusiasmem svým dovedou i jiné unésti a láskou nadchnouti ku poesii lidu; ony líčí dojem básní tak důrazně a přesvědčivě, že se čtenářům už proto básně samé zalíbí, nežli je poznají. Větší hodnotu mají tyto pokusy, když jdou hloub do podrobna a přinášejí přehledy všech básnických prostředkův, kterých lidová poesie určitého národa užívá: tedy popisy jeho životního stavu, náboženstva, zřízení, obyčejů a zvyků, náhledů a pověr, běžných obrazův básnických, slohů, zvláštností jazykových a p., ale ani to není aesthetika, nýbrž národopis neb nanejvýš rozbor určitých básní. Lid se svými básněmi vyznačuje, ba líp než básník umělý, an onde se to děje nevědomky; vloží do svých písní odlesk duševního života svého, a proto zvláště starší písně, starší báchorky mají tu nesmírnou důležitost pro sestavení

známostí o bájesloví těch kterých národův, o pradávném stavu jich, o spřízněnosti s jinými národy, o putování a toužení jich a konečně o vývoji samého jazyka, o vzniku nynějších obyčejů, mravů a pověr. Proto nejen z příčin aesthetických, nýbrž z interessu starožitnického, dějepisného a kultury vůbec, tedy nejen pro formu její, nýbrž k vůli obsahu poesie lidové si tak vysoko vážíme. Kdo všechny tyto zajímavé rysy v rozpravě své vytknouti dovede, poutá posluchače své několikerým směrem najednou: an jim ukazuje milé výtvory prosté krásy, učí je poznávat národy, minulost, názory světa uplynulé, a otvírá průzor do krajin netušených. Tu výklad nejen ku poesii láká, ale jsa sám básnickým líčením skutečnosti, rozšiřuje známosti dějinné a národopisné, tříbí vkus, zjemňuje vnímavost a naplňuje mysl novými ušlechtilými obrazy, je tedy v pravém smyslu slova humanitním. Dojem se zvyšuje doslovným uvedením nejpěknějších neb nejvýznačnějších básní, které působí svými půvaby, působí jakožto umělecká díla v jiné umělecké dílo vložená, ale theoretické hodnoty rozpravě neudělí. Tak jsme i ve svém pojednání mohli ku zvýšení dojmu přinášeti básně samé neb úryvky z nich — ale z cizých luhů byl by nával květů příliš hojný, domácích pak květů známost můžeme slušně u svých čtenářů předpokládati neb odkázati jednoduše ku proslulým sbírkám jich. Rozborem českých písní lidových ovšem naše rozprava býti nehodlá, jednajíc o poesii lidové vůbec.

An básnění jde mluvě v zápětí, hlásí se počátkové jeho s počátky mluvy. Jsou národové, kteří neznají jiných uměn, ale s jazykem i stopy poesie shledáváme v nich. Dřív než malířství a sochařství, ba dřív než hudba vyrůstá kvítko uměny slovomluvné; báje, tušivé zvuky, původní obrazy a obraty v mluvě jsou už básněním, bez ohledu k hudební stránce jeho. Stalo se to zevšednělým řečením, že básnictví je starší než prosa a jen o něco málo mladší než řeč; známo, že první zvěsti o dějinách, o stavu plemene lidského mají vesměs povahu obraznou, a že stopy, residua obraznosti té i v nejvšednější prose se značí, ovšem otřeny a zakryty. Dokud jiných uměn není, zastupuje poesie všechny, a na tomto časném stupni — možno po jistou míru říci — jest ona všeuměnou, jako stavitelství prauměnou. Za všech dob a na všech místech poesii zastaneme; ji koná lidstvo vždy, onať jako vzduch jest obecný dar nebes národům. Ba i když národ, odehnán ode všeho vývoje, v porobě a v neštěstí zdánlivě jen hmotný život vede, má ve svém jazyce nejen prostředek ke sdělování myšlének, nýbrž i hýblo

k básnickému tvoření, má poesii lidovou krásy tím znamenitější, čím úže jest lid na ni odkázán.

Tuto prostou umělou nemůže ani národu nejvíce zubožénému nikdo vzíti, žádný dekret vyrvati, žádná moc překaziti, — dokud mu mluvu nechává, tedy dokud mu živý jazyk z úst nevyřízne, čili dokud národ ještě vůbec jaksi taksi živoří. Obrazotvorné představování je nutně spojeno s užíváním mluvy, a aesthetické soudy o zálibě neb ošklivosti vznikají v každé lidské mysli při živém cítění a zírání do světa. Když národ nemá tříd zvláštních, kde se cítění a tvoření krásy úmyslem pěstuje, čili v podobenství řečeno, když mu ony útvary ve zvláštních dílnách zhotoveny se nepodávají, pomáhá si a dělá všechno sám. Zde neplatí zásada rozdělení práce, jež teprv později se děje. Ten sedlák, který si skoro všechno, co potřebuje, sám zrobiti musí, sám chýži si staví, nástroje orby, vůz, oděv si stlouká, musí se též o svou poesii starat. A důsledně zas: když působením cizoty, útiskem politickým, školami i konečně vlastní svou chabostí vyšší třídy se odrozují, vrací se starý stav též, umělá poesie v národním jazyce hyne, lidová se udržuje, ba zrovna v takých dobách překvapujícím způsobem zkvétá. Nyní vysvítá hlubší podklad věty naší o hlavní, vznikoslovné známce lidového básnění.

Krásu i veliký význam poesie lidové poznali umělí básníci a myslitelé už dávno a vyslovovali se o věcech těch více méně jasně a nadšeně. Dějiny básnictví toho, jakož i průběh jeho odhadování ještě nejsou sepsány; my zde můžeme poukázati jen na několik stanic, které zejmena pro naše náhledy o téže věci důležité jsou. Roku 1765 vydal Tomáš Percy v Edinburce knihu: Zbytky staré poesie anglické, sbírku to nejpěknějších ballad a písní z lidu. Kniha ta projevila nejdříve v Anglii samé veliký vliv, a jako když otevře hojný zdroj ve skále pod mechem zakrytý, vyhrnulo se to z ní do prachových, vytlapaných cest umělého básnění. Zvučné zvláště dozvěny došla v Německu, především uhodivši na ducha spřízněného, Bohumíra Herdera. Muž ten, apoštol pravé humanity, krásu všude vyhledávající, duch národomilný, jal se, upoután krásou anglických zpěvů, některé z nich překládati, pak přibírati i písně jiných národů, vybírati z nich nejvýznačnější, a konečně svázav je v jednu kytici, podal ji na veřejnost pod titulem: Hlasové národů v písních. Ze všeho, čeho se mohl dopíditi, vybrav a přeloživ nejlepší, strojí celé panorama básní lidových, počínaje Grönlandem a Laponskem, a Evropou prošed, končí Peruanskem a

Madagaskarem: zevšad aspoň po jednom kvítku! Ovšem přibírá některé ukázky, o kterých by se slušně pochybovati mohlo, zda jsou lidové, tak zejmena četné případy ze Shakspeara. Herderovi právě pojem lidu tak vyrůstá, že mu zabral konečně pojem národa a že jemu i Homer i Shakspeare pěvci lidu jsou. Důležitější nyní — an, co se týče materiálu, máme už sbírky hojnější — jest úvod k písním, kdež Herder celým enthusiasmem svým je do vysokého světla uvádí, vytýkaje hlavní jejich krásy a význam ku poznání národův. V tom ohledu je Herder zrovna typus, kterak se má mysl chovati ku podobným výtvorům: duch vnímavý a hluboký, jenž veskrze zná se přicítit všem zvláštnostem, zvukům i názorům každého národa, všude jiskru ducha, tvar krásy vyslídí a výmluvným slovem jiným vylíčí. Zejmena jeho spravedlivost i k Slovanům stala se příslovím u nás pro velikou vzácnost takého zjevu! Ukázky, které podal, i příklad jeho vlastní, jak se k nim postavil, spůsobily v literaturách evropských nepředvídaný ruch; zápal se rozšířil, horlivě se nyní počalo přihlížeti všude ku poesii lidu. Horlivost pak zvyšovala se ještě pomněním, že každé odkládání je promeškáním. Neboť písně se tratí, ubývá jich, tak jako zaniká národní kroj, když osvěta se šíří. Cizokrajní učení sběratelé zvláště se vydali k ostatkům národů hynoucích, aby poslední zvuky ještě zachytli a co nejvýmluvnější svědectví o rodu bývalém budoucnosti zachovali. I to se změnilo, nač Herder želá, že národové slovanští nemají své zpěvy ještě tak sebrány jako Islanďané, Dánové, Švédové, neřku-li jak Angličané neb docela národové jižní. Jeho vřelá slova našla cestu do východních zemí Evropy, a národové slovanští začali také zakládati si inventáře svého bohatství.

Vědomí o důležitosti poesie lidové proniklo teď u všech vzdělaných národů; všude stopy její těší se zvláštní pozornosti. Slova, nápěvy se sbírají, vykládají, studují; všude je hledí vykořistit, v obecnou známost uvést a ustáliti písmem a tiskem, tak že pomalu rodí se o nich celá zvláštní literatura, že se stávají majetkem všech národův a jemnou sbližovací páskou jich, potvrzujíce slovo o smíru světovém, jenž jest prorokován v poesii světové.

Literatura knihová nyní si osvojila nepsané básně lidu, vřadila je do skladu spisů svých a přijímá nové, kdekoli se vyskytnou. Sbírání plodův lidových stalo se literárním zaměstnáním; literáti pak buď ponechávají je se vším všudy tak jak jsou, se skutečnými neb i domnělými poklesky. Nebo je opravují, což je věc velice považlivá. Týká-li se oprava skutečné, ode všech mluvnic uznané

chyby, pak s pánembohem si opravujte! Vidí-li nějaká národní píseň vojáci, učme ji říkati vojáky, — ale při věcech, které buď ani u grammatikův samých rozhodnuty nejsou, nebo kde lid sám hlubší vzhled, důmysl a bohatost ukazuje, neměla by úzkoprsost se opovažovat, přicházeti naň s červeným inkoustem a s křížky. Náklonnost opravčí se vyskytuje zvláště, kde se školácký předsudek zakořenil, že mluva lidu je něco špatnějšího než mluva spisovná, kde chtějí přimrazit vývoj její nějakou starší dobou a zapomínají, že lid jest přese všechnu knihovou učenost posud živlem mluvotvorným, že zejmena přese všechny jednotlivé nesprávnosti hovoru mluva jeho lépe svým účelům hoví a v nejednom ohledu dokonalejší jest. Má-li sbírka býti skutečně svědkem o národní bytosti, uložena je sběrateli především úzkostlivá věrnost; takovát sbírka je víc než mluvnice, víc než slovník, víc než brus. Všechny podobné podniky povstávají na základě mluvy lidové a útvarův jejích; má-li ona býti materialem, musí nám býti podána nezkažená, v původní své podobě, s neporušenou vůní původu svého, se všemi svými zvláštnostmi, s idiotismy, které se nám snad příčí, ale své rodiště karakterisují. To se týká zejmena nářečí a podřečí, odchylek jich od mluvy spisovné i jednotlivých výrazův až i cizých slov. Jsoutě některá z nich tak zdomácnělá, že lidu skutečně cizými nepřipadají; když učenec pozná cizý původ jich a proto jiným původním útvarem je zapuditi chce, prohřešuje se také proti čistotě lidové písně. Tak na příklad faleš, falešný v písních našich, kdo by chtěl vylučovat a jiným, spravedlivě českým slovem nahradit? Nejen slova jednotlivá, nýbrž i obraty, vazba vět, tvoření slov, sklánění, vše ukazuje se v poesii lidové v jakési upřímnosti a proto čistotě. An lid v písních už výběr učinil, zůstává způsob, jímžto tak trefně a krátce své prosté vidiny vyslovil, i pro zpytatele jazyka nanejvýš památným. Jako pro hudbu tak zvanou národní jejich nápěvy jsou nejvzácnějším zdrojem, pro utváření umělé hudby nejpřednějším ukazatelem, tak co se týče výhradní krásy, říznosti, lepoty i ryzosti jazyka, co se týče vyskoumání jeho zvláštní povahy, zůstanou písně národní jednou ze skutečných autorit. I k jiným účelům se odporoučejí: pisatel užil písní nejvhodněji, kdy cizinci o češtině chtěl učiniti představu — anebo kdy češtině učil — tu mu básnická prostokrása i melodie pomáhaly. Výsledky takové úskočné methody bez útrap a pedantismu jsou přímo překvapující — nota bene při každé řeči!

Jako mluvy samé, týká se požadavek i aesthetického jádra —

i zde chceme píseň poznati neporušenu, ba ani nezkrášlenu. Neb co by někdy sběratel odstraniti a svým vyrčením nahraditi chtěl, je snad zrovna význačné pro píseň samu a obsahuje její pravou krásu. Náhledy o kráse v jednotlivostech se velmi mění; věc spadá v obor vkusu umělého a mody. Dějepis literární a zprávy o vzdělaném obecenstvu ukazují dostatečně, jak mnoho, čemu v dobách minulých se posmívali, nás nyní obdivem naplňuje, a co tenkráte velebili, my teď odstrkujeme. Dále přistupuje ještě zřetel mimoaesthetický, totiž obsah; interess obsahu tím spíše nezměnitelnost básní lidových na přísné vodítko povyšuje.

Mnohem nevinnější jest udílení titulu, poněvadž se písně ani netkne; viz, co svrchu řečeno o titulích. Jestli známou píseň: „Ó Velvary, ó Velvary, kde jsou mé tolary!“ pokřtíme nápisem: „Vzdechnutí mrhalovo“, nebo „Zpomínka hejřilova“, na tom nesejde, — leda že si sběratel zbytečnou práci spůsobuje. Národní písně původně titulův nemají, a nejlepším spůsobem, je označovat a uvádět, zůstanou jich počátky samé. Jiní jdou výš a podnikají úplné přebásnění jich. Toť ještě povážlivější, — je to oprava, či složení nové básně? Pravidla pro to trudno stloukati, a poněvadž přebásnění jest jaksi středním členem mezi pouhým opravením mluvnických chyb a napodobením, vyplývá neurčitost onoho pojmu přebásnění, nehledíc ani k tomu, že zdařilých takých přebásnění jest velmi málo. Ba, co za zdařilé uznáváme, klademe buď do jedné nebo do druhé z uvedených tříd, tak že věru tato zvláštní odrůda přebásnění lidových písní úplně zmizí. Ono stírá pel s polního kvítka, zahání lesní zápach s větve jedlové a nahražuje jej aromatem kolínské vody — — tak as vynímají se pravidla, jimiž jednostranně pojatá správnost ku plodům Mus prostonárodních se blížívá. V celku platí o přebásnění písní lidových vše, co řečeno jest o jich opravování, možno-li ještě zmocněnou měrou.

Něco jiného jest napodobení. Však otázku tu rázem rozřešíme, přijímajíce ne co úplnou pravdu, ale co pomocný vzorec ono pěkné podobenství, jež písně národní za dítky přírody vyhlašuje. Ano, hlas přírody v nich zaznívá nám, ale právě proto bude zníti odpověď jako při otázce širší, totiž kterak stojí umělec vůbec k napodobování přírody? Můžeme toho slova sice užívati, vědouce dobře, že umělec živly bere z přírody, že však o pouhém napodobení ani řeči býti nemůže. Tedy napodobitel národních písní musí je idealisovati, totiž vypodobovati v písních nových — pak je předčí, jinak jen titěrnosti ploditi bude! Zlomky, jednotlivé výkřiky, zvuky

a tluky jsou tak význačné, že přijímáním jich umělá báseň dostane onen zvláštní ráz; tu význačnost aesthetická zvláště vítězství slaví. A tak vlastně vždy bylo. Umělá poesie má aspoň trvati v neustálém styku s poesií lidovou jako město s venkovem, ba na jejím základě se vyvinovati. Zde jest její bezpečný a úrodný podstavec. Ale při tom ne se zavírati proti vzorům cizým vůbec, při pouhé zvůli, jen že cizé jsou. Co jest aestheticky na cizém výtvoru dokonalé, lepší, významnější, má na domácí produkci působiti. Ale nic na úkor vlastní krásy. Ta však v básnictví prostonárodním nejbližší a nejpřirozenější látku má, již dle přesnějších pravidel formovati může, tak že s náležitou výhradou i tu větu vyslovujeme, že prosté básně lidu jsou vzdělanému poetovi materialem, materialem totiž jeho vyběrací, idealisovací činnosti. On právě musí míti jemný sluch i bystrý zrak, aby jejich prarysy poznal, je vnímal, trusek a nešvar zbavoval a tak v podstatě jich neporušil, ale přece zdokonaloval. Výtěžkem svým však nesmí chtít obtěžovati běžné písně hotové, měnit je a opravovat; co jsme teď vyslovili, platí o vypodobení básní nových v duchu prostonárodních. Idealisující napodobení čili vypodobení jest pravým a jediným přebásněním národních písní. Tak povstávají ony perly umělé poesie, roztomilé a zpěvné básně, slučující v sobě přídech písně lidové i spolu zčištěný půvab umělosti. V naší literatuře Čelakovský a Hálek, v německé Goethe a Heine, v anglické Burns jsou nejznámějšími toho doklady. Ano, zde se vyvinula zvláštní způsoba, totiž prosté opisování některých živlů, jak by to někdo zval. Básníci vynímají celé věty, motivy, obraty, myšlenečky a do svých básní vkládají tak naivně, jako dělává národní píseň sama, — a vydávají to za své. A v kruzích nejširších to pak skutečně za original se bráva, ač „mistrem vznešený náš lid!“

Studium lidové poesie, studium milovné, hluboké, na základě soustavném prováděné, přechváliti ani možná není; nutno-liž snad ještě zvláštními důvody opatřovati, že naší básníci mají konati studie o českých báchorkách, pověstech, komediích, písních? — to slulo by věru rozvodňovat morálku.

Po takých neobojetných náhledech potřeba jen něco ještě výslovně dodati stran odhadování poesie lidové, poněvadž na jedné straně, z důvodův ovšem na bíledni se skvějících, i v aesthetickém ohledu ji přeceňovali, as jako matka přeceňuje dítě své, s druhé strany zas přirozenou reakcí jiní proti nim zaujati jsouce, je nedoceňovali. My nechápeme se oblíbeného úsloví, že zde pravda

bude někde v prostředku, nýbrž tvrdíme, že otázku o ceně lidové poesie nelze všeobecně rozhodnout. Lidovost — totiž původ z lidu — není zřetel aesthetický, nýbrž vznikoslovný, tedy spíše historický; soud se drží hotového, podaného plodu a neptá se „odkud?“, aby se pak podle odpovědi řídil. Lidová poesie je poesií, — a proto platí pro ni aesthetická vodítka též. Některé písně jsou krásné, jiné méně krásné, jiné zas až vypadají z okresu básnického. Krásná národní píseň je krásná ne proto, že je národní, nýbrž že aesthetickým požadavkům vyhovuje. Proto ani prostě nelze říci: Lidová píseň je krásná, — tak jako nelze říci: Umělá píseň je ošklivá. Ani to podobenství není případné, které poesii lidovou přivádí ve srovnalost s plodem přírodním proti umělému; onať prý ta živá samovonná květina, kdežto poesie umělá jest dělaná, parfumem prosáklá růže. Obraz ten jen něco objasniti dovede, — ale belhá znatněji než každý jiný. Kdo by jej dál prováděti chtěl, shledal by nepřiměřenost několikerou a činil by poesii umělé rozhodnou křivdu. Ve skutku i poesii lidovou, každou i nejprostější písničku ne příroda nýbrž člověk stvořil, a za druhé růže dělaná není vrcholem umělosti lidské. Spíš by tedy slušelo porovnání mezi planou růží a stolistkou, chýžkou a palácem, jednoduchým nástrojem a složitou mašinou, mezi prvotním a zdokonaleným útvarem vůbec. Všechna ostatní porovnání, kde slovo „umělý“ s jakousi příhanou se pronáší, jsou nemístná; chtějí vyvyšovat něco snižováním druhého. Jsouce sami milovníky prostonárodních zpěvů a zvěstí, obracujeme se jen proti onomu přeceňování, které z původu jich už tvořiti chce neomylnou známku hodnoty aesthetické, ba jimi a způsobem jich celou poesii vyčerpati míní. Je to týž omyl jako ten, který básnickost by vymezoval pouhou zpěvností nebo jinou jednotlivou vlastností některého útvaru básnického. Uznati krásu poesie lidové — ano, těšiti se a kořistiti z ní, — ale poutem ji činit básnictví umělému nesmíme. Sic bychom umělou poesii násilně stlačovali na stupeň pouhého naturalismu, na kterémžto stupni prostonárodní pěvci se nalezají. Naturalismus však při žádném umění není stupněm nejvyšším, budiž on i dokladem vlohy. Nejkrásnějších útvarů však docílí přece vždy tatáž vloha, spravovaná důmyslem i osvědčeným pravidlem, a ničím jiným umělé básnění býti nemá, aniž ve svých pravých zástupcích býti chce.

## § 12. Mluva a národnost v poesii.

Umělna básnická však ještě jiným širým pruhem se životem hraničí. An ku vtělení, sdělení i ustálení vidin svých užívá téhož prostředku jako život praktický sám, jest odkázána ke společenství i s odbory, které nejméně uměleckého obsahují. Mluva jest všejímavé pojidlo jich, jakožto soustava známek, kterými představy své (v nejširším smyslu) vyznačujeme na venek, jiným lidem je zjevujeme, a které sluchem neb zrakem pojímány býti mohou. Jako v přírodních vědách, jako v aesthetice a jiných odborech vědeckých musí i z počátečných podkladův mluvozpytu mystika zmizet a všem nádherným výměrům jazyka bez milosti výhost se dáti. Výměr svrchu podaný zdá se mnohým býti velmi suchopárným, snižujícím božský dar mluvy a proto oblibují si ku příkladu v tomto výměru: „Jazyk jest prvorozený syn ducha, jest duch sám konavě živý.“ Není potřeba více výměry podobné rozbírat a kritisovat. Představa se má k slovu jako věc ku známce; co obě dohromady drží, jest sdružení v duši člověka. Sdruženost mezi současnými stavy duševními jest vlastní základodatné faktum veškeré mluvovědy.

Jen kde je více bytostí pohromadě, mluva vzniká a roste; mluva předpokládá společnost, množství jednotlivců, kteří si své vnitřní stavy vzájemně sdělují, jest *úkon* spolku, či lépe nepřetržité dílo ducha spolkového. Už „duch spolkový“ jest jen výraz naznačující nutné zdání, kdy ve spolku řád, zákonnost a vyrovnací závěr se objevuje. Podobně se má s výrazem „organismus“, jehož se tak často na spolek užívá. Platí-li zde „organismus“ jen s náležitou ohradou, totiž as co přenešený význam, sluší to tím svědomitěji na paměti zachovati při jazyce samém a podle toho vážiti výroky, které zrovna jazyk prohlašují za organismus.

Slovo, upravený, členěný (artikulovaný) zvuk co známka vnitřního stavu (úže pak představy pojmové), je tedy *prostředkem k účelu*, a v prvotních živlech svých vzniká jakožto *posun* (gestum) *našich mluvidel* (šíře: pohyblivých částí těla, odkudž také mluva očí, rukou atd.) a mluvení proto jakýs druh posunování (gestikulace). Mluvou prostředečně ukazuju na představy, čili vyjádřuju je nepřímo, známkami, které mohou býti také jiné. Když představuju červeň a nějakým prostředkem (barvivem) týž pocit zplodím v druhém člověku, jest mezi náma jednota, my se dorozumíme a sice pomocí známky, která nemůže býti jiná aniž jiného

výkladu připouští. Tak má mnoho duševních stavů své přírodní či přímé známky. Známkami přímými jsou všechny pocity vyšších smyslů, tedy světla a barvy, tony a hřmoty všeho druhu, vesměs na rozličných stupních své síly a jakosti, dále všechny skupiny, které z nich složiti možno a každý předmětný zjev, kde dostačí ukázati naň, abych v druhé mysli vzbudil představu jeho. Zrovna tak neb skoro tak jasné jsou dále poukázky na jisté nejdůtklivější city a vášně a druží se větším menším právem ku prvním: vzdech, známka bolu, smích veselosti, citoslovce, „přírodozvuky“. Čím složitějším stav duševní počíná býti, tím spíše smysl známky kolísá. Při některých nejprvotnějších jest as všem lidem jasný a zřetelný; při jiných však počínají se věc a známka rozcházeti, známky selhávají, lidé se jimi nedorozumějí, pročež, aby bylo dorozumění možným, počíná se úmyslně připojovati ku každé známce jistý smysl, jen ten a ne jiný. To jest věc, kterou naznačiti chceme, řekneme-li, že mluva jest umělý plod, ne vynález, ale výplod spolku, nikoli přírody. Kdyby byla z přírodních známek složena, musil by jí každý zrovna tak rozumět, jako červené barvě, jablku, vodě . . . Slovo jest cizozemci jen zvuk, tuzemec k němu pojí co ku známce určitý pojem neb obrys. Právě za příčinou umělosti mohlo povstati mnoho rozličných jazyků, poněvadž známek pro představu jednu může býti mnoho, ježto jsou dovolné, úmyslem lidským s představou dohromady držené, tedy umělé. Nesmí však náhled o umělosti vykládati se, jakž se často činí, tím způsobem, jakoby plody jazykové byly vůbec vyloučeny z vlády zákonů přírodních. Stroj je zajisté umělé, úmyslné dílo lidí, a přece nestojí mimo zákony přírody, nýbrž zakládá se právě na dobrém poznání a užití jich. Proto říkáme, že mluva jest sice přirozený (totiž v přirozenosti člověka předzjednaný, založený a z ní nutně následující), ale umělý (poněvadž teprv ve spolku vznikající a v dalším vývoji stanovně ustálený) plod lidského ducha, tedy nikoli pouze přírodní zjev, ač též určitým zákonům podléhá, tak jako naše představování samo, posunování i všechny úkony ducha spolkového. Rozdíl mezi „přirozený“ jakožto pochopitelný, zdůvodněný, z podmínek svých vyplývající a „přírodní“ jakožto přírodou, tedy mimo společenství a úmyslnost vzniklý, vysvítá dosti.

Představování je základní činnost ducha; když představování pomocí posunův na venek projevujeme, jiným sdělujeme, povstává mluva v nejširším smyslu — mluvíme. Pomocí známek v mluvení

užívaných zdokonaluje se zas představování samo a stává se myšlením, buď přemítáním nebo básněním. Výrazy mluvní vyvinují se na podloze obrazův a nové obrazy vznikají na podloze slov. (Viz mé „Psychologie“ § 100 a n.) Pořádek je ten: představování, mluvení, básnění. Ode známek slyšných myšlení postupuje k viditelným, aby se ustálilo a zachovalo, ku psaní. Z poznání úzké souvislosti těchto činností jde na jevo, že básnění k řeči připoutáno a jen k těm se obracuje, kteří v témže kruhu pojmův i známek jich s básníkem vyrostli. Básník mluví původně jen k svému národu, meze jazyka jsou nejen co do prostoru jeho mezemi, nýbrž i co do hloubky jeho výrazů.

V úzkém spojení s mluvou, v jakémž byla poesie na počátku, zůstane i na všech vyšších stupních. Užívá mluvy, nejpřednější to známky a nejhlavnějšího výrazu národní podstaty. Tím všechny plody básnické jsou sice obmezeny na užší pruh účastníků, ale styk s nimi je také užší; poeta skládá pro svůj národ a umění jeho už sdělovacím prostředkem svým jest národní, byť se do jeho vnitřních živlů mnoho cizého už bylo vloudilo.

Mluvou pak souvisí básník se svým obecenstvem hloub než každý jiný umělec. Tento se obracuje přímo ke všem lidem, kteří jeho tonům, barvám, tvarům rozuměti, kteří slyšeti a zírati schopni jsou. Básník však obracuje se k světu prostředkem oněch, kteří jazyku jeho rozumějí, známkami užšího obecenstva, svého národa. Srostlost mluvy a národnosti s básnictvím vysvítá; vše, co vyšetřováno bylo o poměru mezi mluvením a myšlením, platí ještě důtklivěji o mluvení a básnění. Jak stojí v té věci básnictví k jiným uměnám, objasní se hned a nejlépe konkretním případem. Anglický básník napsal drama Romeo a Julie, vlašský malíř vypodobil z něho scenu „na balkoně“ a Francouz vytvořil na základě jeho moderní, pěkně vypravenou operu. Obrazu malířovu (dva mladí krásní lidé v půvabném setkání lásky) rozuměli nejen Francouzi, ale i Němci i Slované ihned; aby však rozuměli básni Shakspearově, musila táž býti dříve přeložena, čili prostředek, jímž básník své vidiny sdělil národu svému, musil býti zaměněn jiným, u jiného národa užívaným. I hudbě opery rozuměli ihned, ne snad že by byla jistým překladem dramata samého, nýbrž rozuměli jí aestheticky, hudba se líbila sama sebou, bezprostředně: kdežto drama musilo býti přeloženo, totiž anglické známky pojmův musily býti nahraženy jinými známkami, pro každý národ zvlášť jeho specifickými známkami, jeho jazykem.

Proto jest básnictví per excellentiam uměnou národní, totiž má národnostní ráz, kdežto uměny smyslové působící přímými známkami mají kosmopolitický ráz. Která tedy z jiných uměn jest národní? Nižádná, poněvadž nižádná neužívá umělých známek. O sochařství nemusíme se zmiňovat; hellenské vzory platí podnes, tu nejspíš každý připustí, že sochařství jest světoobčanské. Což nevylučuje, aby si snad nevolilo národní látky; pak je ta látka národní, ale forma, totiž celý způsob provedení musí odpovídati vůbec ideálům, pravidlům a požadavkům, které nyní světem celým rozšířeny jsou. Tak se musí rozumět národnímu umění. Kdyby ku příkladu v naší vlasti sochař podával nám stvůry, které se od světových vzorů uchylují a vydával je za národní, odbudeme ho. Ale může si voliti z historie české Libuši, Vlastu, Karla, Jiříka, Komenského, nebo motivy z lidu . . . umělecká totiž formová stránka musí býti přiměřena tomu kanonu, k němuž se vůbec uměna dostala. Podobné platí o malířství, jakož vysvítá z příkladu výše uvedeného, i o stavitelství. Národní divadlo bude nádherná budova moderní, slohem novorenaissančním provedená; a zajisté bychom se jen usmáli, kdyby nám krajan demonstrovati chtěl, že to je sloh nenárodní, že snad pravá česká budova by měla býti ze dřeva a střecha doškami pokryta. Ale činívá se tak v případech též. O hudbě řekli sami přívrženci nauky obsahové, že jest mluvou všeobecnou (langage universel), že souhlasu tonův totiž každý rozumí, byť mluvil jakoukoli řečí. Muzika se nepřekládá. O mimice platí totéž, tak že všechny tyto uměny kosmopolitické jsou. Nejlépe se to dokazuje při opeře, kdež „dobrý hlas“ může od opery české náhle k jiné a obratem nohy zpívati v tak nazvané nejnárodnější opeře německé. Nebo když přijde z Londýna italianská zpěvačka do Moskvy, líbí se Rusům zrovna jako se líbila Angličanům, a Vereščaginův obraz se líbí v Berlíně i v Paříži. Báseň pomocí obrazův, soch, hudby, divadla stane se majetkem i těch, kteří jí nerozumějí; jak rozšířili ku př. Francouzi sami ve své vlasti známost německé básně o Faustovi! Tím nemá býti řečeno, že tato umění nejsou schopna národního rázu; nýbrž jen že i co do určitosti látky i co do zvláštností nejvíce oprávněných, i co do prostředkův sdělovacích (jazyk) poesie v otázce národnosti drží přední místo. Látka — a ta má v poesii nejširší okres, v malířství užší, v plastice ještě užší, v stavitelství a v hudbě miznoucí — může býti vzata z nynějšího nebo z minulého života národa (ze společnosti nebo z dějin), z okolností a postav, kterým každý člen národa rozumí; náhledy, záliby, způ-

soby, zvyky, mravy, manýry a zejmena smýšlení i cítění, jakž se v národě ukazují, mohou se věrně zrcadlit v uměleckém díle, a konečně dodá jazyk národa nejneobojetnější pečeť, komu celek náleží, totiž jedinému právě národu. Národní ráz čili národnost uměleckého výtvoru náleží tedy v aesthetickém ohledu především do formy význačnosti čili aesthetické pravdivosti; dílo musí i tuto mocnou vnadu míti, lad či shodu se skutečností. A odkud má básník prarysy, na kterých se onen lad zakládá, bráti, nežli z okolí svého, tedy z národa, z něhož vyšel? Proto bude část pravdivosti náležeti v požadavky všeobecně lidské, všem národům společné, a jiná část bude vyznačovati právě jediný národ. V národnosti obsažena jest lidskost; totiž mezi znaky onoho pojmu jest také znak lidskosti, tak že pojem národnosti obsahem svým bohatší jest, kdežto rozsah jeho menším se jeví. Národovcům bude tedy význačnost výtvoru tím úplněji lahoditi, an znají větší množství členův, mezi kterými se tento lad jim objevuje; ostatním lidem ujde tento zvláštní půvab, ačtě znalcům mezi nimi zas může se státi interessantním způsob, v němž vidí jiný národ sebe vyslovovati. Tak má Homer ve svých místech pravé krásy platnost všelidskou a líbí se též všude podle téže kategorie; mimo to má jiné věci, které Hellena těšily, kterým my nerozumíme, které nám co do krásy snad lhostejnými zůstanou, ale učenému filologovi nebo kulturopisci drahocenným, utěšeným materialem jsou. A podobně Shakspeare, ač látky své ze staroklassické doby neb z italských novell bral, zůstal při tom přece tak národním, jako když dramatisoval děje vlasti své podle Holinshedovy Kroniky nebo rozpřádal staré prostonárodní ballady v nejvelkolepější dramata. Ale vedle rysův výhradně anglických, po kterých nám co Čechům nic není, je v těchto pracích tolik jiných všeobecnějších, po kterých nám co lidem je velmi mnoho, a jimi se u nás líbí.

Že forma správnosti jakožto souhrn stanovených pravidel (panující vkus, umělá vodítka, moda, způsoby u věcech nezávažných) má druhý důležitý zřetel stran národnosti v umění, rozumí se samo sebou. Správnost je nutnou páskou všem požadavkům krásy a podle ní soudí každý, i protivník každé soustavné aesthetiky — jakmile ústa otevře, postavil se už na stanovisko své správnosti — a tak soudívá i celý národ. Buď musí umělec s ním vstoupiti na totéž stanovisko anebo mění-li zde něco, měniti v lepší stranu, totiž aby se po kratší či delší době výhoda nového pravidla, větší kořist krásy, ukázala. Národní ráz v poesii visí tedy na třech hlavních

ohledech, na význačnosti, na správnosti a na látce. Stupeň, pokud tyto ohledy jej určují, jest už pořadím jejich naznačen; zvláště připomenuto budiž, že význačnost na místě prvém, látka na posledním stojí.

Tak jsme věc vždy považovali a vykládali. I spolu patrno jest, nejen na kterých složkách výtvoru národní ráz jeho viseti může, nýbrž také že jakýms jediným zázračným slovíčkem celá záhada rozřešiti se nemůže, toliko řádným výkladem. Tak se říkalo: „Látka budiž národní, forma však všeobecně umělecká, jakž nyní u kulturních národů se vyžaduje“, aneb zas: „Látka může býti jakákoli, vseobecně lidská, ale forma budiž národní“; co je v podobných výrocích pravdy, vysvítá po našem zevrubném výkladě. Že si však příslušné výroky někdy odporují, pochodí odtud, že slovy látka i forma nestejné věci vyrozumívají. My už nepotřebujeme dokládati, že na základě našich pojmů žádný taký jednovětý vzorec nestačí, ač někdy případným se ukazuje. Zejmena sluší ještě upozorniti, že ješto národnost básně už na látce, pak na význačnosti a správnosti zjevna býti může, tedy úbytkem jednoho z těchto požadavků ještě vyvrácena není. Cizokrajná látka nemusí rázu národnímu nic ujmouti, a zas mnohdy látka domácí českým jazykem podaná, když byla pracována ku příkladu výhradně podle vzoru Shakspearova dramata (ve scenerii, v mluvě, v hřičkách slovních, v eufuismu a p.) nestala se tím ještě národní v plném smyslu náležejíc přece do literatury národní a obsahujíc snad mnohou skutečnou krásu básnickou, byť blíže a zevrubněji národ svůj nevyznačovala. Karakterisuje snad jej potud, pokud má účast v lidství. Váha hesla „národnost v umění“ je naznačena, i na svou míru přivedena, ač celá řada výrazův pro ni vyčerpána není. Sem náležejí všechny ony užší vzorce, kterými se řešila, majíce rozličné obyčejně obrazné znění a částečnou pravdivost (ku př.: Národnost je brána k lidskosti a p.).

Někdy strkali všechno světoobčanství vědě na bedra a národnost pro umělecké tvoření vyhraditi chtěli. Ani tak věc odbýti nelze. Nepopírajíce součást prarysův národnostních, které v uměleckém díle zastaneme, musíme přece uznati, ba každým dnem se to před našimi zraky rozvinuje, že v uměnách vězí veliký úděl kosmopolitismu. Umělecká díla, která se v Paříži líbí, rozšiřují se po celém světě, na příklad vlašská opera. A zas naopak i věda sama pokud své myšlenky vyslovuje, nezbude se rázu národnostního; i ve vzdělávání vědy značí se způsob národa, — či není ten rozdíl u nás

dostatečně znám a citován, jak rozdílně prý si počínají Francouzi a Němci? Než i rouchem svým věda v blízkém je vztahu také k národnosti; přejemeť si všichni, abychom měli ve svém vlastním jazyce i literaturu vědeckou. Tím nechceme snad jinou nebo špatnější vědu, a tak důrazem na národnost v umění kladeným nechceme našemu tvoření uměleckému stanoviti zvláštní nižší stanovisko. Konečně zjevové vědy i umĕny u jednoho národa nestojí mimo vývoj jiných národův; jedenť proud vzdělanosti, jenž je všechny ovívá a jejich výtěžky ve vzájemné působení přivádí. Historie samé krásné literatury to potvrzuje, neřku-li jiných uměn. Jako ráz národnostní ani při vědě tak ani v uměleckém tvoření nemá býti činěn poutem, jakousi čínskou zdí; nejvyšší výplody ducha, ať náležejí kamkoli, stojí k otázce národnosti stejně. Oběma platí požadavky všeobecné, po celém světě uznané, a oběma náleží také volnost, v jejímžto okrese místa je dost pro zvláštnosti vyznačující dobu neb národ. Tvoření umělecké nesmí se spokojiti obmezováním, nýbrž musí své plody strojiti tak, aby se všeobecně líbily. Mají-li národní ráz, tím líp; budouť se líbiti tím více. Ne každý, kdo se v některém umění pokouší, musí téhož náhledu býti; nežádámeť od něho jasnou pojmovou nauku, pročež uvádění hlasův umělčích v té otázce nic nevyřídí; ony náležejí v soukromé přesvědčení umělcovo. Ale poetika jakožto soustavná nauka, pokud i vzory ukazuje, musí básníka vědomě tvořícího k nejvyšším vzorům vzbouzeti. Když krásná pěvkyně representující naši národnost má v evropském koncertě vystoupiti, a chceme-li, aby svým zpěvem obliby došla, budeme též na ní žádati, ba právě čím více ji milujeme, tím starostlivě ji pobádati, aby svůj hlas podle nynějších pravidel vkusu vytříbila, aby se zpívat naučila: český ráz jejího zpěvu pak neutrpí, nýbrž vynikne.

Že jsme látku a formu rozlišili a hodnotu aesthetickou jen na tuto zavěsili, nebudiž vykládáno, jakobychom brojili proti národnosti v umění. Je potřeba této výstrahy, poněvadž lidé ztepla nakvašení pojmové rozlišení mají hned za prohlášení války jednomu z nich. Básnická mysl a zevnější krása také nemusí býti pospolu — řekněme na příklad — a hle už proti nám se ozvou ctitelé básníkův: „Tak tedy podle tebe musí být každý básník ošklivý? — tu je vidět pedantství, nepřízeň proti básnictví, nedostatek vkusu!“ ... atd.... Mělo by býti podle tvého přání, zanícený brachu, ale skutečnost ukazuje, že není vždycky tak. Sdruženost básnickosti a sličnosti není kategorií učeného světa, nanejvýš vodítkem, podle něhož si skládáš

idealy. Různíme li látku a formy a tvrdíme-li, že na vlastenectví v básni nezáleží její hodnota, nemluvíme tím proti vlastenectví. Ba nejen k zvýšení dojmů, nýbrž i že mu jsou látky vlastenské nejbližší a nejpřirozenější, básník je nejraději volívá. My však dodáváme: jakožto umělec může si básník bráti svou látku, odkud chce; ale ethický příkaz, že básník jako každý jiný občan má býti vlastencem, nechceme podrývat.

Ostatní věci jsme vyložili v Aesthetice všeobecné a zůstáváme při svém neobojetném náhledě, nechť by se nám odjinud jiné učení vnucovalo, jež za všechno tajemství krásy vyhlašuje německost. Tento náhled má nejen stotožnění národnosti a krásy za heslo, ale váže krásu ještě na jednu zcela specialní národnost, as jako bohovědomí na národnost židovskou. Proti Vlachům a Francouzům se tato věda neopovažuje, ale proti nám je plna kuráže. Spouští se pak divoce všeobecného pomyslu a převádí jej pouze na kratší větu, že kde co krásy u Slovanů se vyskytne, je německé. Vyskytlo se Národní divadlo; a hle, budova prý má německý ráz. A v čem ukazují se rysy toho německého rázu? Je snad stavba provedena slohem německým? Nikoli, sloh to novorenaissanční, ani nejzarytější agitator nezve jej německým. Tedy je snad stavitel Němec? Nikoli, je Čech a jmeno jeho Zitek. Tedy stavivo snad přece německé? Nikoli. Tedy pracovní síly, ruky, které plán českého umělce vybudovaly? Nikoli. Tedy konečně snad Němci dali peníze? I kdyby byly hojně přispěli, to budovou neučiní německou. Tedy co zbývá, by německý ráz českého Národního divadla zachován byl? Jediné útočiště: Zitek prý studoval německé umění! Dejme tomu, že také německé umění studoval: tato okolnost má dostačiti, aby vše, co staví, za německé prohlášeno bylo? Závěr ten zní zrovna tak, jako kdyby Angličan dramata Schillerova prohlašoval za plod anglický, poněvadž básník jich dle vlastního přiznání Shakspeara studoval! A co takou odrůdou logiky se vyvozuje, vydává se za vědu a má nám imponovat! Nutný následek však jest, že vyzývavost na druhé straně podobných výroků matkou jest, že zas na jinou národnost se výlučná váha klade a tím způsobem národnost v umění se přeceňuje. Arrogantní útoky svádějí zase k jednostranným, extremním obranám. Nás ta vyzývavost nezmate a neodloudí od objektivního ocenění živlu národnostního v uměnách, ba tím úsilněji musíme pravou míru hájiti, čím hmotnějšími prostředky štváčové vládnou.

Poněvadž básník v první řadě jen se svým obecenstvem ale

právě proto také nejhloub souvisí, platí o něm nejspíše věta, že jest přivázán nerozlučně k vlasti své. Zdeť jeho půda; v ní má své kořeny, z ní vyrostl a ji zase svým nejpěknějším květem zdobí. Každý jiný umělec z vlasti se snadněji vzdálí, hudebník v Americe, malíř v Paříži milý pobyt najde; básník jen co vyhnanec tam může žíti. S jedné strany jest dítkem národa, s druhé strany vzdělavatelem a vůdcem jeho. Z něho vyšed postaviž se nad něj a dobývej mu nových krás, ukazuj mu dráhu k vidinám, stávej se mu duševním otcem, buď jako pravý vůdce, jenž ze středu vojska se vyšvihne k hodnosti té a pak svůj voj lépe utváří. Působení mezi oběma je vzájemné; jako: „doba dělá básníka, ale básník dobu“, tak i mezi národem a básníkem říci lze. Básník k celé přítomnosti své chovejž se jako ku přírodě podle vodítek význačnosti, a v ethickém poli podle obdobného vodítka vyšší paedagogiky. Národ básníka není to všední nestálé nespolehlivé obecenstvo, nýbrž odlika jeho, jak se v idealním světě básníka se svými význačnými rysy zaskvívá. Ne všedním zástupům nýbrž onomu čistému obrazu se vzdávejž a tak potáhne i ony zástupy za sebou, bude působiti na ně, byť i byl přišel tuze záhy a později teprv porozumění došel. Tak zajisté Jan Kollár zjevil se v dobách, kdy mu širší zástupové neporozuměli, — ale on si své obecenstvo tvořil, probouzel, a povznášel.

S důstatek vysvětleno a pochopitelno, proč básníci všem otázkám o národnost blíže stojí než ostatní umělci. Běží jim o veškerou jich podstatu; vemte básníkovi rodnou mluvu, musil by se přerodit, — což jest odrodit. Jednak vzdělavatelé a oslavitelé národa svého stávají zas v prvních řadách bojovníků, kdy národnost v nebezpečí neb v útisku patrném se octne. Celá řada krásných výroků o rytěřování básníkův i unášivých heselných básní odtud původ svůj vzala.

## § 13. Tendence.

A tak zůstalo posud. Poesie jakožto nejobsáhlejší uměna látkami svými už vybavuje tolik činitelův, že její výsledky též jiného druhu bývají než čistě aesthetické. Žádný výtvor umělecký nemůže se státi tak smíšeným jako báseň. Básník nejen komiku, humor, vznešenost, ale i satiru, tendenci a poučení do svého výtvoru vplétá, podmiňuje tím zvláštní půvab svého díla, ano někdy tak silný, že jemu právě jakožto obsahu všechno se přičítá, a básně za tou příčinou se užívá k jiným účelům než ku vzbuzení citu krásy.

Nastává otázka, zda-li oprávněna jest báseň tendenční. Jak slovo samo ukazuje (tendere = pnouti, chýliti se; směřovati, tíhnouti k něčemu), vzniká tendence tehdy, když básník plodem svým k něčemu jinému ještě tíhne než ku vzbuzení čistého citu krásy, když hledí pohnouti vnímatelem k určitému náhledu, ku předsevzetí, k činu; nabádati k uskutečnění myšlenky, jíž básník sám je vzdán, a nadchnouti mysli pro ty záměry, jimiž básník sám nadšen jest. Tu se týká tendenční báseň života bezprostředně a otázek v něm bouřících. Její cíl vlastně jest vůle, tudíž tentýž jako při řečnictví. Cíl tento, právě že jest zevnější, aesthetické stránky básně ani se netýká. Choulostivé a dlouhé vyšetřování, zda-li tendenční báseň je také básní nebo ne, zda-li a pokud je tendence přípustna v básnictví, zda všechnu poesii neodstraňuje a podobné otázky marně pohlcují tolik důvtipu, an jejich rozřešení jest velmi jednoduché. Se stanoviska formové aesthetiky klademe nejdřív na to váhu, že hodnota básně záleží na vnitřní formě; nyní, — povzbuzení mysli v určitou stranu, rozhárání k nějakému průjevu, harangue, tendence, zkrátka působení za určitým účelem zevnějším, ač užívá prostředkův básnických, jest mimo tuto formu a týká se látky, o která báseň jedná. Tedy krása (v pravém aesthetickém smyslu) a tendence jsou pojmy disparatní; krása se týká formy (při básni rozuměj předkem formy vnitřní), tendence týká se látky; z formy jde účin aesthetický, z látky pak tendenční: co do podstaty své čili v abstraktní jednoduchosti celé otázky nemají jeden s druhým co činit, neodporují sobě, ani nevyžadují sebe. Mohou se v jedné básni oba nalezat, nebo jen jeden z nich, nebo dokonce žádný z nich. Znám básně tendenční, které jsou velmi krásné, a zase jiné tendenční bez krásy; znám dále krásné básně bez tendence, a zas konečně takové plody, jimž obé schází. Krásná myšlenka může a nemusí míti tendenci. Aesthetika se drží prvého určení, o druhém může říci, že jí do něho nic není.

Tedy poesii na ujmu tendence není; in principio jinak se nerozhoduje. Hrot náhledu se obrací jen proti omylu, kdyby kdo chtěl krásu tendenčním přebytkem nahrazovat, kdy tedy ke všedním, nebásnickým slovům tendence násilně se vtiskne a stvůra taková pak mermocí za báseň se vydává; kdy se to docela jeví, že účel výtvoru jest skutečně jen zevnější a tedy v básni rozpor, nejednotu, nespracovanost zpozorujeme. Úmyslnost na odiv postavená, nebo marně zakrývaná, spolu nestačnost, úmyslu vyhověti,

toť jest, co se nám při básni oškliví, a proč tendenční poesii toho druhu zavrhujeme: pouhé to chvastavé bramarbasování, slepé křiklounství a rachocení zbraní, plané frase a špekulaci na vznětlé vášně zástupů. Ale o tendenční poesii vůbec nelze rozšířiti soud zavrhovací. Jestliže látkový účin v básni jest, budiž; je to další činitel, však jeho přítomnost aesthetické hodnotě nic nepřidá, jako jeho nepřítomnost jí neubere. My tedy nejsme proti tendenci; vlastenská, politická, socialistická, oslavná píseň nejsou vyloučeny z oboru pravých básnických útvarů; tať jmena jako účiny jich týkají se látky, a písně látkou se značívají. Má-li látka sama na určitou část obecenstva svůj silný účin, na ostatní obecenstvo, které se k látce chladně chová, bude míti píseň jen účin k formě se vížící. Rozeznáváme tudíž neúprosně účin látkový (die stoffliche Wirkung) a účin formový. Jak se k sobě mají, jest nyní zcela jasno. S účinem látkovým, tedy také s tendencí se má tak jako s bohatstvím. Bohatý člověk má o jednu přednost více; všechno snižování této přednosti vzalo vznik svůj jen co reakce proti nadsazování téže přednosti, při čemž ovšem zase ono pravou hranici překráčí. Není-li hanbou chudým býti, není tím řečeno, že snad k bohatství hanba se víže. Člověk bohatý působí na své nejbližší okolí, na lidi, kterým z jeho prostředkův prospěch plyne, zvláštním způsobem; vidí v něm rádi mnohem víc, velebí ho a porušují soud svůj o jeho osobních vlastnostech. Ale že jest bohat, proto krásným ještě není. Má-li býti posouzena krása dívky, pak ovšem musí se to díti bez ohledu k bohatství. A tak je to se vší uměnou; někdy má krásná dívka bohaté věno ... a totě as látkový účin při výtvoru básnickém.

Tisíc podnětův se naskytá básníkovi v ruchu života, každý krok do světa nabádá jej a svůdné poutají příležitosti. Jimi se dá naladit, povznést, rozbouřit: a pohnutku vyhlatí pak na zevnějšek ohnivými slovy, plnými myšlenek, obrazů, vtipu, lahody a zpěvnosti. A takový výraz citu vítáme; jako může básník míti zevnější účel různého druhu, ale nesmí jej vtírati do popředí, tak jest i s pohnutkami a podněty (motivy). Podnětův se umělec nezbude, ale záměrův vedlejších nesmí prozrazovat. Když je však oděje v roucho krásy, stanou se myšlenky jeho spolu básnickými, nechť vzaly vznik a příčinu odkudkoli. I rozhoduje se také otázka básní příležitostných, tak zvaných. Říkáme ovšem, že vloha je volná, umělecké dílo že má účel samo v sobě a nikoli v něčem mimo ně ležícím. Avšak umělecké dílo je zjev mezi jinými zjevy,

každý zjev má své příčiny, pokud je to čin ducha, své pohnutky či podněty. Dotčenou volností vlohy nepředstavujeme si prosté nikání (vznik a zánik bez příčiny), nýbrž dění zdůvodněné, které počíná, když několik podmínek se dostaví. Vloha je jedna z podmínek, sama sobě zůstavena by netvořila nic, as jako povahy v dramatě by nevydaly děj, kdyby okolnosti (postavení povah k sobě, sešinutí, srážka jich) se nepřidaly a povahu k činu nevyzvaly. Zveme-li takový podnět příležitostí vůbec, můžeme s dobrým svědomím říci, že každá báseň je příležitostná. Nic není na světě bez příčiny, vše povstává jen za okolností přiměřených, čili v příležitosti. Při každém díle byl celý souhrn podmínek veřejných i soukromých takou příležitostí, že povstalo, stav doby i jednotlivce. Ty mohutné vzněty, kterými doba pobádá básníka, to soustředění duševního ruchu v jeho prsou, to živější pocítění všech důležitostí a otázek časových, národních, společenských spadají také v „příležitost“ právě jakožto v souhrn podmínek. Proti příležitostnému básnictví v tomto vyšším významu nikdo nemá co namítati. Příhanu nabude „příležitost“ teprv, kdy se jen ona, a ne druhá podmínka na básni jeví. Příležitost vybízela k básni, ale vlohy nebylo, která by danou látku byla vpravila v pravou formu básnickou (látku zničila formou), tak že zbývá jen onen látkový účin sám, že povstane „opice básně“, jež lopotí se za zevnějšími manýrami básně, doufajíc však působiti důležitou a důtklivou látkou. Pak nese tu příležitost svou napsánu na čele, ale básnického těla nemá. Odsouzení takých „básní“ se vysloví tím ostřeji, kdy původce sleduje ještě nižší účely než pouhou marnivost, zdáti se básníkem; když lichotí nehodným osobnostem, oslavuje násilí a jemu v prachu se koří otrockým způsobem po hmotné odměně baže. Tu přenechává aesthetika svůj tribunal ethice . .

Básni neuškodí, že je příležitostná, ale kdy příležitost minula, musí ještě báseň dojem jeviti, i pak zůstati básní. Onatě básní tendenční, ale tendence nesmí jí býti na bedra naložena, aby pod její tíží sténala, nesmí být s povrchu přilepena jako etiquetta na láhvi, nýbrž co myšlenka v básnické tvary upravena, co látka spracována. Rovněž jako s tendencí a příležitostí má se s časovostí. Jsou-li v básni narážky na poměry dne, doby, vůbec na ony otázky, které právě časem mocně hýbají, není jí to na závadu; v čase přístupném jí to zjednává větší úspěch. Zajisté, kde básník o některou „otázku“ doby své zavadí, že jí dodá výrazu silného a znamenitého, tak že výlev jeho mocně působiti bude. O všech

věcech týkajících se účinu toho jsme mluvili dostatečně na rozličných místech; považujeme jej také za přirozené věno uměleckého díla, věno, které zvláště v přítomnosti svou plnou váhu zjevuje. Pravá veliká díla umělecká bývala také časová a působila na své živé obecenstvo nejvíc, ano měla v sobě „narážek“ na poměry dost. Toť byl jejich příležitostný živel, a tudíž o časovosti platí, co právě řečeno jest o příležitosti. Norma aesthetická zní, že v časových narážkách nesmíme hledati hodnotu básně, že se básník na ně spolehati nesmí a že krása jeho plodu spíše se měří tím, zda-li účinek potrvá, i když časy se změní, kdy jiné poměry nastanou, v nichžto onen látkový účin více se nedostavuje, an skrytým vztahům a narážkám obecenstvo více nerozumí.

Podobné sluší opáčiti o poesii poučné; na poučnosti obsahu nemůže býti založeno jakés dělidlo básní, proto básnictví didaktické z poetiky co zvláštní větev vyloučeno jest. Ale nevadí nic, aby z básně důtklivé poučení plynulo. Ano v jistém smyslu všechna poesie je poučná. Už každé provedení tolika forem aesthetických je vzorem pokusům jiným a tím spolu poučné, jest vítězné osvědčení ladu, zákonnosti a pravdivosti. Mimo to plyne z látky samé poučení věcné (viz realia při čtení klassikův). Báseň může býti pramenem dějepisným; co dokladův brali kulturopisci o dávném stavu řeckého národa jen z jediného Homera! Jak významně poučné jsou básně Rukopisu Kralodvorského! Jaká kořist mluvozpytu, dějinám a náhledům našim o praotcích z něho vzešla! A přece nikde neznamenáme úmyslu, že by přímo poučovati chtěly! Konečně lze básně užiti k učení a cviku jazykovému, coždť zvlášť druhdy konávalo se lépe, dokud nebylo tolik mluvnic a method. Půvaby básně oslazovaly obtíže při učení a pravidla loudila se snadněji do chápavé mysli. Učeň velmi záhy poznal už vlastní účel studia jazykového, chuť k němu se probouzela a paměť byla podporována krásami plodův. Otázku, kterak užiti lze výdatných prostředkův básnických a sice co možná časně při učení cizým jazykům, bylo by záhodno zas hloub rozřešiti a sice na podkladě zkušeností nových i pokrokův učiněných v psychologii a v aesthetice. Zvláště pro antické jazyky na ústavích středních skrývá otázka ta vážný zřetel. Prostředek a účel se tam zaměňují víc a víc a nedorozumění o předmětech filologických se šíří. Náhled, že jen s dokonalou znalostí jazyka může se přistoupiti ku čtení básní, jest v theorii správný, v praxi však předsudek; právě naopak, čtením poutavých plodů zdokonalujeme se v jazyce. Konečně aby nedorozumění ne-

vzešlo, mimochodem podotýkáme, že mezi „filologií klassickou“ a vědeckým mluvozpytem vidíme rozdíl; mluvozpytu běží o jazyk, o vyzpytování jeho zákonů vůbec, tedy jazyk jest mu zajisté účelem. Z výtěžkův mluvozpytu pak kromě jiných zdrojův má se ovšem filologie klassická osvěžovati, ale nikoli se s ním stotožňovati. O jejím vlastním účele, o aesthetickém znovusestrojení života starých národův dvou, o jejím úkole na ústavích vzdělavacích, o poměru k mluvozpytu zevrubněji jednati, nenáleží nám.

Běží však ještě o básně v užším smyslu (přímo) poučné. Když světlé pravdy, myšlenky všeobecného rázu, člověka i jeho vyšších interessův se týkající, tedy myšlenky filosofické, vyslovují se básnickými prostředky, užíváním obrazův, figur, když ušlechtilá vřelost obsah proniká, když nálada nad slova svá kouzla lije a krátkým názorným způsobem, mluvou, jež hudbě se podobá v lahodě své, nejvážnější výtěžky lidského ducha se vtělují: necítíme onu poučnost co závadu, rozeznáváme sice naučný obsah a formu (vnitřní i zevnější), ale celý plod jest filosofickým rozjímáním a spolu básní, pak má úplnou platnost obtěžkaný název: „filosofická báseň“.

Tak sluší doložiti nástin svrchu podaný, že v každé básni hledáme buď postavy, buď děje, buď nálady, buď myšlenky, se stanoviska obsahu či správněji řečeno, látky. Poučování samo není ještě nepříjemným; člověk zvídá nové věci, roste a pozvedá se, jeho sebecit se zvyšuje, a z toho libost se rodí. Slasť z vědění a ze zvídání předpokládá učení a poučování. Leč kdy poučování děje se po ultraškolsku, suchopárně, nenázorně, kdy spolehajíc na závažnost myšlenek samých formy vnitřní nehledí, v nudných výčetných popisech a předpisech, v přetěžování paměti, v šosáckých výstrahách neb v samosrozumitelném napomínání se rozvinuje: počíná poušť, v jejímžto písku zaniká svěží pramen básnictví. Nechť jakkoli četné, někdy i užitečné takové plody jsou, o jich básnickosti nikdo více se klamati nebude. A jak nemilosrdně čas nad nimi žene se dál a soud svůj pronáší, poznejme z toho, že v každém průřezu doby bylo jich náramné množství, z nichžto se pro dobu nejbližší sotva stopa udržela, an nové vznikají, aby při své bezcennosti zrovna tak brzo jiným ustoupily.

Poněvadž poučnou báseň posuzujeme co báseň, můžeme i jednotlivé odrůdy její vkládati do příhrad, které pro básnictví vůbec zřízeny jsou, tak že některé, ku příkladu filosofická báseň (ve smyslu svrchu vyloženém), poučná píseň, průpověď, ba i

hádanka k lyrické větvi, bájka, podobenství, báseň popisná k epické, konečně rozmluva poučná (Platonův „dialog“ a nesčíslné odstíny v nápodobení jeho) k dramatické se druží.

Nejblíže konečně rázu poučovacímu stojí satira, jež vlastně vzniká z poznání poměrův, jakž by býti neměly, a tedy v rozhorlení (rozladění) nebo v rozesmání je tepe, působíc přímo neb nepřímo ku proměně jich. Rozeznávají přímou (kladnou) satiru či trpkou, vznikající z rozladěné mysli, a nepřímou (zápornou) či smavou; obojí druh užívá rozmanitých prostředků komiky, travestie, parodie, ironie, vtipu.

## § 14. Básnictví a filosofie.

Poučování nás přivádí na vědu. Z odborův specialních může básník jako každý jiný vzdělanec vážiti poznatky více méně podrobné, má tudíž věda tím větší vliv na básnění, čím umělejší toto jest. Básník, který studoval botaniku neb astronomii nebo mluvozpyt, vidí zajisté v mnohých věcech hloub a správněji, což bude znáti též na jeho básních, pokud jinak o dotčené látky zavadí. Výtěžky vědecké bádavosti, postup a namáhavé dobývání jich, vítězné proniknutí pravdy i zástupcové její, to vše básníka k oslavě nadchnouti může, ba co z oněch vědeckých poznatků zmoci dovede, co oděje formou tak, aby látka se neroztahovala, to stane se i členem v říši básnické. Krásná myšlenka může také vědeckou pravdu obsahovati, ale nemusí. Básnictví a věda jsou pojmy disparatní. Tím poměr mezi specialnými vědami a uměním jest dostatečně vytčen.

Váha věd však znova vyniká, pokud výsledky jich stávají se materialem filosofii, s nížto se básnictví, jakž právě na konci předešlého odstavce poukázáno, mnohem rozhodněji stýkati musí. Filosofie přemýšlí o všem, básnictví zobrazuje všechno; filosofie hledá pravdu, básnictví zábavu. Odtud styky i rozdíly obou.

Filosofie, pokud za nauku vědeckou ji považujeme, hledí předně přesných pojmů, kdežto poesie se spokojí s pouhými obrysy. Básník při slově bere vždy ten z jeho významů, který mu jest nejpohodlnější, nejbližší, nejvhodnější, tedy význam s četnějším souhrnem znakův, s obsahem bohatším, však s rozsahem chudším. Tak při slově „dům“ bude básník český v prvním popudu mysliti snad na „chaloupky naše“; „palác“ mu vtane na mysl později neb ani

nepřipadne — ač v nejširším smyslu všecky tyto odstíny se tam vejdou, obydlí vůbec, ba konečně i chrám, divadlo, zbrojnice atd. Běžným se stalo úsloví, jež rozeznává mezi užším a širším významem slova; rozeznání toto vztahuje se k menšímu (užšímu) nebo většímu (širšímu) rozsahu pojmu vyznačeného. Totéž ale méně přesně naznačuje se dvojicí terminův: zvláštní a všeobecný. Poněvadž konečně čím širší jest rozsah pojmu, tím abstraktnější pojem sám, vysvítá, proč básník abstraktních pojmův se štítí; jsou nejen méně obrazné, ale nutiti se k nim člověk musí. Pravíme tedy: Básník má i při jednotlivém slově jistou volnost, volívá si z jeho četných odstínů jeden zvlášť, kdežto vědecké přemítání bere slovo vždy v nejširším významu. Totě kardinalní rozdíl mezi básnickou a vědeckou mluvou. Představy ve filosofii, říkává se, jsou abstraktní, v poesii konkretní.

Ješto za druhé filosofie po souvislosti obsahové se pídí, tedy zákony hledá, obracuje se, pokud ji za vědu považujeme, nejdříve ku případům nejjednodušším, v nichžto vlastní záhady všech porušujících obalů zbaveny jsou, aby rozřešení mohlo všeobecně a platně se zdařiti. Její heslo zde jest jako v každém odboru vědeckém: zjednodušení záhad. Případy, které se tím způsobem k rozřešení upravují, jsou nejen jednoduché, nýbrž tak násilně zjednodušené a všeho života zbavené, že poetovi pravou ošklivost způsobují; ony vymáhají a potřebují za odpověď větu všeobecnou, kdežto poeta spokojí se větou částečnou, kterou však formou vyslovení za všeobecnou vydává. Jednoduchost vědeckých otázek ve skutečnosti, v životě nezastanem. Básník obírá si případy živé, totiž srostité z mnoha mnoha stránek, kdežto vědec tytéž dané živé případy musí bez milosti rozbírat, aby právě jednoduché živly si opatřil. Odtud rozbor (analyse) stal se zrovna pověstným znamením vědecké činnosti. Stírá ovšem zdání života se všech bujných zjevů, aniž dá se podplatiti ozdobami básnických obrazů. Vědecké přemítání hledí co možná za obrazné představování, kdežto poeta k němu směřuje a při něm stane. On nerozkládá, nýbrž pořáde skládá; vyhledává podobnosti, provádí vtipy a strojí obrazy, podobenství, porovnání, zosobňuje, oživuje a své představování životným, názorným, krásným činí. I pochopujeme onu nelíčenou odpornost, již mají básnické hlavy proti vědeckému pojímání: totě jim všechno kusé, jednostranné, mrtvé, suchopárné, nedůležité, duchaprázdné. Mají ve všem tomto líčení pravdu, ale sluší dodati, že jen takým způsobem možno docíliti jistých, nevyvratných, všeobecně platných

vět, z nichžto se může stavěti věda. Proti obraznému představování jest vědecké představování bez oněch půvabů, které poeta na svém velebí; ale nedostatek krásy se mu nahražuje výtěžkem pravdy věcné. Tuto věcnou pravdu věda vůbec, tedy i filosofie, vyslovuje co možná jednoduše, a kde obrazův užívá, koná to jen z nouze, vědouc, že obraz jest jen jednostranné naznačení. Obraz básnický v slohu vědeckém jest ovšem nezbytný, ale má tam právo jen dočasné, stojí stále jako na vypovězenou. Řeč lidská se bez jeho pomůcek obejíti nemůže, a proto mýlí se, kdož praví, že sloh vědecký jest vůbec bezobrazý. Jen že mají obrazy zcela jiné postavení, jiný účel a jiný průběh. Obraznost u vědeckém slohu stává se teprv nemístnou, když bez potřeby a násilím jednotlivé obrazy do něho se vtírají, as tak jako když na louku nosil by člověk vzácné květiny v hrncích. Jen samorostlé nám tam lahodí. Sloh květnatý, totiž z úmysla strojený, z vědy, ba z prosy vůbec zmizel, a spojuje se s ním jakási příhana; avšak požadavky jinaké nezmizely. I různí se zde spisové vědečtí též. Každá rozprava, každá kniha má býti po jistý stupeň uměleckým dílem, má býti ladný zaokrouhlený celek, má jeviti vstup, jádro, závěr, rozčleněnost, přehlednost, a velmi značně se v té věci též prosaičtí spisovatelé liší. Vědeckost nevylučuje jasný, srozumitelný, příjemný sloh. Někteří jej mají, a je to přednost jich; jiní se za ním marně honí, nejsou spisovatelé. Patrno, ku kterým soustavám obyčejně básníci se kloniti budou: k nádherným, básnickým, v ohledu vědeckém mystickým soustavám, kdežto ku příkladu Herbart jim proti mysli bude, poněvadž požadavek vědeckosti při filosofii bere do opravdy.

Pokud se v každé vědě o čisté pojmy jedná, o sebrání a o přehled, o zásady a methody, je v každé vědě filosofie, — a zas na druhé straně filosofie sama ze všech věd osvojuje si jejich výtěžky všeobecné, aby pomocí jich vlastním přemýšlením sestrojila poslední výslednici, totiž názor o světě. Tak na základě všech předchozích nemilosrdných rozborů podniká konečně velkolepou synthesi a tu se s básnictvím často stýká, neboť i básník totéž chce, ale o své újmě, na základě své nálady, bez soustavy a vlastně bez práce. Přisuzuje-li kdo básníkovi také úlohu, aby rozšiřoval pravý a povznešený náhled světa, důstojné povědomí o lidstva úkolech, ušlechtilé zásady, táhne jej vlastně v obor filosofie, ač básník sám proti soustavnému vzdělávání filosofie snad nechuť má. My pak na jeho plodě ani té soustavné vědecké pravdy nežádáme, chceme od něho jen krásu, skytající právě nejčistší a nejdůstojnější zábavu.

Ovšem tvůrce jest neobmezen, a poeta může strojiti si náhledy o světě, vydávati je za věcnou pravdu, může zobrazovati i učence a vědeckou jeho činnost, ale v reflexi nad ni nemůže ani jíti ani o tom o všem důkazy pravdy vésti, poněvadž se napřed vzdal všeho, co vědě potřebno, abstraktních pojmů totiž, přesnosti a ustálenosti jich. Může užívati nejnádhernějších pomůcek uměny své a poučovati prostředkem obrazotvornosti, on přece přemítá-li o ni, přemítá ne co básník, nýbrž co filosof. A kdyby básník učinil sobě mudrce předmětem přesné reflexe, může zajisté mudrc jíti v reflexi ještě výš a věc důkladněji podniknout; jestliže, jak Fr. Th. Vischer praví, „ze dvou činností stojí ona výš, která druhou předmětem sobě činí a pochopuje," pak filosofie zajisté stojí nad poesií, jako poesie nad uměnou smyslovou, jako věda nad uměním. Tomu zdá se nasvědčovat uznaný skutek, že velicí poetové po moudrosti bažili a k mudrcům s úctou pohlíželi, že jim mudřecké vědění bylo nejvyšším úkolem života, kdežto opět nejrozhodnější velebení uměny pochodí od filosofův, — jakoby to celé vážení jen bylo průjevem vzájemné dvornosti. Myslíme-li při poesii vždy na dokonalé představitele její, nesmíme při filosofovi obmezovati se na maličké fragmentisty, ale také vzíti myslitele dokonalé. Jestliže jsou našincovi hned Schiller, Goethe po ruce, nechť odhodlá se do porovnání s nimi vzíti Kanta; jsou-li oni vojvodové, jest on král. Vedle velikých básníkův uznávajících superioritu filosofie táhnou se náhledy skoro všech filosofů samých, kteří o tu otázku zavadili, k témuž rozřadění. Jen jeden znamenitý případ sluší zejmena uvésti, a sice Schellinga, jenž ovšem „sám byl básníkem v oblasti filosofie". Jemu jest uměna vjednosjednání realního a idealního, nutnosti a svobody, rozřešení neskončeného sporu (protimluvu). Ještě ve filosofii toto rozřešení také jen pomocí fantasie se najde, položena tím uměna nad filosofií. Aesthetický názor jest názor intellektualní, objektivním se stavší; uměna tedy jediné pravdivé a věčné organon spolu i dokument filosofie; ona jest filosofovi tím nejvyšším, poněvadž mu svatyni otvírá, kdež u věčné a prvotní sjednocenosti v jednom plameni hárá, co v přírodě a v dějinách zrovna jako v životě i v jednání a v myšlení na věky se míjeti musí. Filosofie, jakož v dětství vědy od poesie zrozena, po svém dokonání vplyne v ocean poesie zpět. — To jsou as nejvýznačnější věty básnícího filosofa stran otázky té; nicméně také praví, že „filosof v podstatě uměny lépe se obzírá, než toho umělec sám dovede." A k tomu dodává Fr. Th. Vischer: „Opposice proti nejvyššímu důstojenství filosofie

vždy a vždy zase zapomíná, že tato nepopírá a nevynechává smyslnost. nýbrž že ji proniká a za takovou věc líčí, v nížto konečně nic proukázati nelze, co by nebylo určením myšlenkovým.“ A proti častým žalobám, že „pojem“ (symbol to čistého myšlení) všechen rozmanitý, pestrý, smyslový, umělecký život usmrcuje, praví dále: „V pravdě však není nic, co by bylo více životné a životodárné, než myšlenka. Čím méně nejdříve šetří bezprostředného zjevu, čím více rozežírá a stravuje, tím jistěji, až jen se do vědomí doby vpracuje, bude zase sama sebou bezprostředná mocnost, a tak ona, nikoli však lichotný klam krásna, nejohromnější věci v dějinách způsobila.“ Patrno, že odhadování obou činností vedlo by k hovorům nebo sporům velmi zajímavým, při nichžto však jedna by měla velikou nouzi o pravé zástupce své.

Nyní jsme na stupni, s něhož nejen rozdíl, nýbrž i styk mezi vědeckým a básnickým duchem nejhloub shlednouti můžeme. Značíme-li obrazotvorností všechno vyšší nadání, vůbec tvůrčí moc v člověku, nemůžeme ji popříti zpytateli, neboť on též tvoří, má toliko jiný druh obrazotvornosti. Jestliže fantasie básníkova jest určovací, jest fantasie vědcova abstrahovací — ale z velikého, maně jim se řinoucího toku představ vybírají a sestavují pak oba. Pravdu mají, kdož rozbor činí znakem činnosti vědecké, ale nemají celou pravdu; za rozborem následuje soubor, toliko později. Historie věd stvrzuje to dostatečně; velikáni vědy byli duchové nejen bouraví, nýbrž i synthetičtí, jako básníci jsou. Aby však ten styk náležitě byl pochopen, musí právě vždy zjevy sobě adaequatní v porovnání vzaty být. Kdo poznal Newtonovu knihu „Principia philosophiae naturalis“, to množství nových věcí, které se tam vyskytuje, tu vynalezavost a vnikavost v poměry nejútlejší i sestrojování útvarů nebývalých, pochopí, proč Herbart nejen důmysl shledal v té knize, nýbrž i obrazotvornost a proč otázku nerozhodnutu nechal, kdo více měl fantasie, zda Newton, zda Shakspeare. A tak by se ještě mnohá taká dvojice jmen uvésti dala; než není třeba plýtvati historickými zpomínkami. Býti pánem nad úžasným, neobyčejným bohatstvím představ, veleti jim a tvořiti z nich něco nebývalého jest právě míti fantasii, nechť abstrahuje člověk nebo determinuje. A takž vyniká rozdíl: kdežto básník v povšechnou svou koncepci snáší jednotlivé rysy, určuje a do podrobna sestavuje všecky částky, učinil si zpytatel také povšechný obraz pravdy, domněnku, a sice obrazivou činností svou; však musí tuto domněnku více a více nahodilých, nepodstatných rysů zbavovat, musí dělat pokusy myšlenkové,

hloubat a stavět, než se mu jeho tvůrčí výsledek potvrdí. Básník si musí mnoho přimýšlet, zpytatel odmýšlet. Pochod v básnění jest jen jiného směru než v přemítání; onen od všeobecného ku zvláštnímu, tento od zvláštního ke všeobecnému se bere. Básníkovi běží o ty jednotlivosti, on determinuje; ke svým obrazům a personifikacím musí bráti živly z pestrého moře zjevů jej obklopujícího. Proto básnický duch puzen je vždy do plného života, nejen do společenského, i do přírody, do rozmanité skutečnosti vůbec, do konkretního skladu svého materialu. Vědecký duch zahloubán do své záhady straní se hluku světa a spíše stává se samotářem; domakav se jednou nějaké všeobecné pravdy nebude více vycházeti za ní, nýbrž hledati jinou, tak že jej známá konkretní skutečnost více zajímati nebude. Od toho modrého nebe, zelené trávy, dovádivých vánků ničemu se naučiti nemůže a křik, pustý jásot zástupů mu jen ruší jeho kruhy. Básník zde vždy něco vidí, vždy má svou kořisť, an se ty jednotlivosti stále mění, byť na všeobecném poznatku nic více změniti nemohly. Filosof hledá v jednotlivostech to všeobecné, a když to našel, jednotlivosti ho nesmějí poutati více, an se mu nové úkoly zpytovací naskytají. Básníka však poutají právě ty jednotlivosti v rozmanitém věčně se měnícím střídání a on zas o tu všeobecnost se nestará, aspoň zdánlivě, an ji má antecipando; on tedy v tom všeobecnu hledá to jednotlivé, jeho pozornost na podrobnosti je obrácena. Jedním krátkým podobenstvím asi řečeno: jakmile filosof pronikl tajemství kaleidoskopu, obrací se ku skoumání jiného tajemství, kdežto básníka stále vábí ta nevyčerpatelná řada krásných figur, a když se obrací jinam, je to zas k jiným krásným figurám. O vysvětlení jich mu neběží tak jako o jejich krásu, a pokud přec, potud je právě filosofem.

Toto rozrůznění filosofa a básníka nesmí se pojímati tak, jakoby v každém zvláštním případě při každém páru jmen musilo úplně provedeno a stvrzeno býti. Vlohy ve skutečnosti nejsou tak abstraktně rozděleny a naše parallela předpokládá právě zas abstraktní figury, může tedy jen po rozboru provedena být. Rozbor náleží však v činnost vědeckou a pokud „básník“ se domnívá, že musí i vědomým způsobem proti přesnému myšlení abstraktnímu se stavět, potud bude brojit i proti našemu rozdělení, ovšem ne vyvracujíc, nýbrž opět svými prostředky. Každý člověk však, který zde něco rozhodovati chce, už má v sobě z obojího část; kdo myslí, filosofuje, kdo mluví, básní, — tedy každý je trochu

básníkem i filosofem a jen stupňový rozdíl jest mezi ním a Sofoklem. tak jako mezi ním a Aristotelem. Nechceme tedy ani my zde abstrakci svého rozdělení vydávati za skutečnost samu.

Vztahův mezi obory tak mnohostrannými a bohatými jest ovšem velmi mnoho, a nedobrali bychom se konce chtějíce je v jakési úplnosti uvádět. Zůstavujíce cvik tento libovůli čtenářově, zastavujeme se ještě u jedné obdoby, která se též ostatních uměn týče. Zajisté mezi stavitelstvím a hvězdářstvím odkryje mysl trochu vynalezavá mnoho soubodů. Předně mathematické vztahy na obou, pak dojem klidu i vznešenosti, a konečně budova podle aesthetiky obsahové vyjadřuje beztoho eurythmii kosmu. Hudba zas podrobněji upomíná na mathematiku. Spřeženost vloh pro mathematiku a musiku byla už několikrát zpozorována. Národ hudební jest prý též národ početní. Budiž tomu jakkoli, vzájemných bodův mezi oběma jest mnoho; o některých už mluveno jest, zde se dotkneme zvlášť jednoho: v obou platí čistá forma a snad jako je mathematika nejdokonalejší vědou, je hudba nejvíc uměním v přesném slova smyslu; jejich vlastní formové vztahy jsou jim látkou, tak že by pravidlo pro vědy postavené platilo i pro uměny: Čím užší neb jednodušší látka jest, tím dokonalejší stupeň, k němuž odbor se povznesl, vědecký k soustavnému poznání, umělecký k čisté formě. Nechť už ostatní uměny zůstavíme svrchované libovůli jednotlivce, pro poesii nám zbude jeden člen, v němžto se srovnalost dokonává. Poesie co uměna nejobsáhlejší má se k uměnám smyslovým tak jako filosofie co věda nejvšeobecnější k vědám specialním. Říká-li se o filosofii, že jest vědou všech věd, možno opáčiti o poesii, že jest uměnou všech uměn. Ale jako filosofii nemáme za vševědu, tak ani poesii za všeuměnu; proti oběma pomyslům bychom se ohradili. Universalní jsouce obě právě proto ani jedna ani druhá nedovedou nahraditi svých družek podrobných. Vytýká-li se to kdy za vadu, pomněme, že jen pošetilec bude žádati, aby básník dovedl mramor tesat neb aby ruka hlavu nahradila. Jako věta, že filosofie je totalitou všech věd, platí i úsloví, že poesie je totalitou uměn, jen s obmezením, o němž už byla často řeč. Jako filosofie výsledky všech věd do sebe sbírá, jich methodu i zásady na jisto postavuje, tak i poesie v jistém stupni půvaby všech uměn provádí a o jejich moci se vyslovuje. Ji však samu jako vědy specialní dělá sobě filosofie předmětem stojíc jakožto poslední strážkyně duševního rozmachu na jeho koncích. Poměr týž nalezá svou zajímavou obdobu v průběhu života normalního jednotlivce; dokud je člověk mlád, je básníkem, pak se obrátí

v povolání svém k nějaké specialitě, je odborníkem — ale přese všecky rozdíly vývoj každého se musí blížiti cíli jednomu, k souhrnu výtěžků z poznání světa a zužitkování plodů, k filosofické výši, ku klidnému, vyrovnanému názoru světa, k mudřectví. A jako jinoch básníkem, muž odborníkem, tak starec mudrcem nejpříhodněji představen.

## §. 15. Básnictví a dějepis.

Poesie, filosofie, historie jsou všechny rázu universalního; jestliže poesie všechno zobrazuje, filosofie o všem přemýšlí, tož historie o všem vypravuje. Všechny tři obory byly zajisté z počátku sobě mnohem blíže. Ve všech třech sotva různěných vládl způsob týž, vysvětlovati si a upravovati zjevy, totiž způsob zosobňování: všude, kde se co dálo, podkládala se bytost člověku podobná (personifikace) a ta jednala; činy její byly úkazy. Tak povstaly na jedné straně báje (mythos), jakožto činy oněch bytostí, kterýmiž výš i hloub světa se zaplnily, počátek to určitých představ náboženských a bohoslužby; na druhé straně pověsti, v nichžto pouzí, toliko v něčem zmocnění lidé figurovali. Další postup pro vědu byl ovšem ten, že poznala ony bytosti býti bájenými, že se jich zbavila a něco jiného vyhledávala, totiž všeobecné myšlenky čili ideje, které prý se v dění světovém vtělují. To byl druhý stupeň; všecko vrcholilo v předpojatých ideách, idea se stala heslem, příčinou i účelem. Tak se vystavěly celé budovy, obrazy o světě, o lidstvu, o mravnosti, o kráse, o dějinách. I odtud se pokročilo vpřed; věda rozhodně si uvědomila, že se nesmí dáti určovat ideami předpojatými, má-li pravdě přijíti na stopu, nýbrž že musí skutečnou souvislost úkazův obrati si za cíl, čili zpytovati po zákonech.

Poměr trojice svrchu dotčené k těmto stupňům vývoje jest, že poesie zůstala na stupni personifikačním; básník nejen z historie vybírá si, co se jemu líbí, tedy nemá dosti kritického ducha, nýbrž stále přidělává ke starým personifikacím nové, ano zosobňování jest jeho pravá síla, jeho nejhojnější zdroj obrazův a sice nejdůtklivějších, poněvadž se člověka samého týkají. Odtud pochodí slovo, že básník všechno oživí, že naplní postavami prázdný vzduch, ze sil přírodních učiní bytosti s vůlí, citem a srdcem; jemu jest příroda nejen ideou — nýbrž matkou, královnou, bohyní. Když mu nestačí příroda, obere si osud, učiní jej ironikem, vesmír velikým živokem a p. Básníku je každá mythologie milá, poněvadž je

krásná; on věří na její postavy, poněvadž jsou obrazné, životnější nežli zákony nutnosti.

První stopy historie se tváří zrovna tak. Co se vypravovalo, mělo týž ráz zosobňovací, proto pověst a báj sobě tak blízké jsou. Jako báj jest společné východisko pro filosofii (náboženství, přírodní vědy) i pro poesii, tak pověst týmž jest pro poesii a historii. Poesie dlí oběma na počátku, a jakmile se začalo rozvětvovat v báj a v pověst, už byly ony různé obory předzjednány, tam filosofie, zde historie. Když pověst hojným vypravováním se rozšířila, objevil se u ní též luzný půvab zevnější formy; počali ji pěkně vypravovat a více ji zdobit, až došla tak řeči vázané. Jedna pověst mezi celou skupinou jich vynikávala vždy svou délkou, řízností, postavami, tak že se stala středem, kolem níž ostatní se usazovaly; její postavy se hlavně vtiskly do lidu, na jich pak bedra vše se naložilo, co lid pěkného věděl. Konečně přišla ruka poslední a sloučila to v celek umělecký — povstalo velké epos.

Při tom se připravoval pokrok i v historii; vypravování hledělo pravdy a mohlo ji ustalovati vždy lépe a lépe, čím více se šířila známost písma. Proto můžeme s dobrým právem považovati vynález písma za pravý počátek dějepisu, jakž to už jmenem samým se značí. Ale jedno vodítko přece zůstalo; dějiny se psaly k vůli nějaké všeobecné myšlence, vypravování vrcholilo v ní, nebo utkvělo na pouhém zanášení skutkův a událostí (annaly, kroniky). Jako Ilias Homerova stojí na stupni bájeslovném, tak dílo Herodotovo na stupni ideoslovném; idea jeho ukazuje se v líčení výpravy Xerxovy proti Řecku — pád a trest přepychu. Dějepis se vyvinoval z epiky a býval na rozhraní mezi uměnou a vědou. Od té doby, co otec dějepisu shromážděným Hellenům své dílo předčítal a věnce dosáhl, zůstal požadavek uměleckého utváření platným až po naše doby. Než i požadavek vědeckosti přicházel v platnost; historie chce býti vědou, hledajíc zákony, kterými události v lidstvu se správují, stopujíc jejich souvislost, aby zásadou příčinnosti jedny na druhé převáděny a tak vysvětlovány býti mohly. Totě vlastní podstata pragmatismu tak zvaného, jakožto dalšího vědeckého stupně, k němuž dějepisectví směřuje. Jako u Hellenův, dálo se podobně všude; z pověstí se pokračuje k věrnému vylíčení dějin. Ale v celku stojí ono přece na stadiu ideoslovném, ba proti zavedení zákonoslovného stadia se ještě mnoho mocí urputně vzpírá.

Poetu neváže historická pravda; však má-li jeho dílo plný účin míti, musí býti pravdivé, totiž souhlasiti s obrazy, jež o dávné

době máme nebo míti můžeme u věcech podstatných. I mění se látka historická v jeho rukou; on vylučuje, co do celku nenáleží, ač jest faktem, proměňuje jednotlivé rysy a doceluje, kde historická vědomost mezery zůstavuje. Tak opravuje historii, soustřeďuje a prohloubává, oživuje ji a vypodobuje věci, jak se mohly státi, čímž není řečeno, aby se stranil knih dějepisných. Pravdivost aesthetická se nedostavuje sama a bez namahání; ona vyžaduje, aby básník všeho v podstatě se zmocnil, co dějezpyt vytěžil, ba neobmezuje ho na pouhé zužitkování nynějších spisův. Má-li v uměleckém díle svém dobu minulou věrně zobraziti, nesmí se spokojiti s pročtením nějaké učebné knihy, musí sáhnouti také ku pramenům, ku zvěstem z doby oné zbylým, ku zprávám tehdejších vrstevníkův, aby viděl, kterak se události v jejich mysli obrážely; musí se ohlédnouti v kronikách a v listinách, podrobnostmi sebe zúrodňovati, a tak z neporušených zdrojů vážiti podporu a látku pro fantasii svou. Na těchto starých zprávách vězí kus minulosti, řekli bychom zázračným způsobem, kdybychom si psychologicky nedovedli vysvětliti výsledky živé reprodukce. Genius loci i genius temporis vznáší se kolem těchto ctihodných rysův, a jako básník elegii na trosky hradní napíše jen, když se sám v nich procházel a dumal, jako mu v té příčině nestačí pouhý popis jich z druhé ruky: tak i při veliké básni s historickým pozadím jest mu třeba autopsie, pokud možná ji zjednati, totiž vlastního, milovného zahloubání se do památek historických. Z nich právě básnická mysl velmi velmi mnoho vyčichá, co snad i svědomitému dějesberu ujde; na nepatrných zevrubnostech zarazí se a rozžehne si netušené světlo. Zaměstnání toto přivádí jej historikovi blíž; i může z toho vzejíti jakožto vedlejší plod také dějepisný nástin, když se tím básník truditi chce. Máme mnohé pokusy podobné, které skutečně povstaly vedle básnického tvoření, jen co průjevy dějepisných studií, které básník konal k účelům uměleckým. Při takém svědomitém pojímání poměru mezi básnictvím a dějepisem říci lze, že obé vchází v jistý spolek, jenž nikomu z nich neškodí. Výsledek pak se zjevuje na výtvorech samých, jsoutě to věrné obrazy dob a povah, ne snad jednotlivcův, ale typův. V tom ohledu slynou některá dramata, básně výpravné i historické romány; výslovně dodáváme že ne všechny. Než které požadavkům těmto vyhovují, stojí zajisté výše a udrží se déle v paměti. V této věrnosti, ne otrocké ale básnicky volné, záleží z veliké části věcnatost básně co uměleckého díla. Nechť by báseň pak i měla své omyly, pochy-

bení v datech (míst, roků, čísel vůbec) a v jiných podrobnostech, přece nespadají na váhu tak, abychom už pro ně celé větve básnického tvoření, pokud se s historií stýká, zavrhovali nebo tupili. Jen když to podstatné je zachováno! Básník studuje podrobnosti, aby se nad ně povznesl a jimi na hlavní podstatné rysy přišel. Nesmí se ani pouštěti v mikrografické popisování a vůbec opět mnoho zapomenout musí, jen když výtěžek povšechný podržel. Nesmíme tedy podrobnostem v básni větší váhu přikládati, než jim přisluší. Mnohdy se pozná omyl, básníkovi se později od historika dostane opravy, ale oprava se týká takové maličkosti, že podstatné rysy ničeho neutrpí. Tak zajisté lidé při setkání svém se pozdravovali už za dávných dob; položil-li básník v určitém případě člověku do úst pozdravovací formuli, o nížto se konečně dokáže, že v tom znění tenkráte ještě se nevyskytala, není to žádné prohřešení proti pravdivosti, pozdrav je pozdrav. Historik se *může* věci vyhnout a naznačí ji slovem — básník musí pozdravu co skutečného zjevu užiti a *nemůže* se tedy *nějakému* způsobu jeho vyhnout. Odchylky takové jsou nezbytné, a celá spousta jich obsažena v okrese dovolného jednání básníkova. Nesluší tedy pro podobné poklesky, třeba se objevovaly v popisech zevnějších předmětův a okolí historických osob, báseň zatracovati. Rádi tak činí historikové odborníci, chtějíce zvlášť svou přísnost ukázat; ale tažme se jich samých, zda-li též *historická* díla jsou bez chyb? Které z nich udrží se stejně v ceně a vážnosti své jen sto let? Jediná poznámka tato dostačí k objasnění stanoviska stran historických básní. I *dějepis* se mění, a sice valným způsobem: náhledy o dějepise, co má za úlohu a kterak ji prováděti má, odhady jeho plodů, to vše podléhá *překvapujícím* změnám, a jako zde jsou zjevy rozličné hodnoty, tak i na poli básnickém. Tedy chtět vyčítati historickému románu, že není bez chyb a že rozšiřuje bludné náhledy o minulosti, a z výčitky té kouti zbraň proti němu vůbec, jest potud osudnou mýlkou, an se tatáž výčitka obracuje i proti historii samé. Nejlépe to dokazují kritiky dějepiscův o sobě samých. Exempla sunt odiosa! V celku lze správný náhled vysloviti vzorcem, že básnictví historické prospívá dějepisu, an rozšiřuje známost dějin i tam, kam by suchá kniha dějepisná nevnikla. Že když požadavkům nevyhoví, škoditi může, rozumí se samo sebou, ale pak je to básnictví špatné a proti němu jsme z téhož důvodu co historik a mimo to ještě z jiných důvodův.

Historik má účel zevnější, čímž nejhloub od básníka se liší;

ne krása v nejvyšším smysle, ne umělecké dílo soběstačné jest jemu cílem, nýbrž vylíčení událostí sběhlých, právě historická pravda. Nicméně pouhé desky, vyčítání dopisů diplomatických, suché opakování toho, co z archivů, pamětí, létopisů, kronik a listoven jednoduše opsati lze, jakkoli je to důležité, nestane se nikdy živou historií, která by se rozšířiti a národu neztratitelným majetkem býti mohla. Pravý dějepisec velkého rázu setkává se zde s básníkem, jejich spisovatelská činnost ukazuje podobnosti nejen co se týče mluvy, slohu a upravení spisovného, ale ještě úže, co se týče rozpoložení (disposice) látky, rozdělení hlavních důrazů, stavby celého díla. Historik sestrojuje si ze stop zachovaných obraz doby dávno minulé, což je činnost obrazotvorná, a musí týž obraz doby na zevnějšek podati, což opět činnost tvůrčí. Zrovna tak se má s postavami, které vylíčiti, povahami, které prohlédnouti, a ději, které znova před okem naším vyvolati má. Tu nemůže všechno opsat a vypsat, nýbrž musí mnoho, velmi mnoho doceliti či v dobrém smyslu přibásniti. I jest dějepisectví zrovna tak uměním jako zpytováním, pročež se také činívá rozdíl mezi oběma zřeteli a naznačuje samozjevnými názvy: dějezpyt a dějepis. Tím spíše se nám zdá dějepisné dílo dílem uměleckým, tím spíše je co umělecký výtvor posuzujeme, čím lhostejnější jsme k jeho pravdě historické, totiž čím méně látka jeho našich interessův se týká. Dějepisectví má svůj sloh, nejen co způsob psaní, nýbrž co způsob umělecké činnosti, tedy sloh u velkém. Historik však činí za věcným důvodem, co básník jen k vůli kráse podniká, a proto se „básnění“ historikovu dávají jiná jmena. Nicméně může se říci, že historik je tvůrčí, dávat obraz, jejž musí sestaviti. Tento úkol zůstane přece hlavním, ostatní pomocné odbory už jmenem svým vyznačeny co pomocné, tedy vedlejší; avšak i v heuristických a sudebních otázkách vyžaduje se fantasie, nenítě to jen rozbor, nýbrž i výklad, kombinace, docelení, souborná domněnka, co práci historikovu vyznačuje. Dále uvažme, že slovo „universalnost“ nevystupuje zde na plano; historie skutečně ke všemu se vztahuje, všeho se týká. Každá činnost lidská má svou historii, tedy uměna vůbec i básnictví též, každá instituce společenská, každý obyčej, každý tvar veřejného života, — a jednotlivé větve tyto opět souvisejí spolu, skládajíce celou historii. Sem náleží vše, čeho se může člověk dopíditi, pokud časem i prostorem pokračuje, zejména též pravěké rozběhy i vývoj uměn; tu se pohybuje historik stále ve společnosti umělce. Tu význačné podrobnosti poutají jeho pozornost, jako zas na druhé straně sám

projevuje jistý náhled o celku a s filosofem se prochází. Vyhlásí-li za cíl dějin vyvinutí ducha k svobodě, nebo vychování lidstva, vidí-li tedy v principu lidství svou všeobsáhlou ideu, — nebo řekne-li druhý, že tato idea nestačí, že všechna velikost lidská jest sluneční prášek v nádheře bohojevu (theofanie), postavili se přece oba v určité stanovisko, naznačili svůj poměr k filosofii i k náboženství. Nejvyšší tuto záhadu řeší vlastně filosofie dějin, prostorné to rejdiště pro nejvznešenější pravdy jakož pro krásné básnické obrazy i blouznivé konstrukce. Než přechmaty některých blouznivců nemohou přece filosofii dějin stihnouti příhanou; co rozum tam snad zhřešil, může zas jen rozum napravit. Proti blouznivé, neb vůbec proti pochybené filosofii dějin odporoučí se zas filosofie dějin, — jiná, lepší, opravená.

Historie co odbor pro svou universalnost i prostou srozumitelnost vysvítá každému člověku co nejpotřebnější živel osobního vzdělání. Není nic, co by se do historie nevešlo; ona jest sám zvěcněný čas, Moloch, jenž všechno požírá, ale spolu archiv, jenž všechno zachovává. Ona obsahuje všechno, zná a ví všechno. Ano v řeči lidu, v nížto vzdělání věděním se vykládá a vyčerpává, spadá vzdělání ještě blíže v historii. Kdo dovede o všem vypravovat, ten všechno ví, ten má vzdělání dokonáno. Proto není odboru, jehož by tak bylo potřeba ku všeobecnému vzdělání, jakož není odboru, který by byl poutavější. Jaké hojné styky se nám tedy namanou, když od historie v určitou stranu pokročíme, nemůže v poetice do podrobna vypisováno býti.

I jest rozhraní samo mezi historií a poesií velmi široké; někdy zdá se, že básník historikovi hudlaří do řemesla, jindy naopak. Když o historikovi s příhanou se vyslovuje, že jest básník, nebere se slovo v plném přednostním významu svém, nýbrž bylo sníženo a vlastně hlavních znaků svých zbaveno. Sic by každý špatný historik, každý lhář byl už spolu básníkem! Rozumíť se samo sebou, že nesmí se podávati nezřízené obrazivosti své, která vede k fantastice, páchati fikce, jimiž pravdu uráží a krásy nedosahuje. Pravý historik obrazivost ovládá moudrostí svou jako pravý básník, onen s účelem historické pravdy, tento pouhé krásy. Antinomie mezi nima trvá tedy tak dlouho, dokud si myslíme jen neúplné zjevy jich, jen částky vzorův. Básník může vynalezat; výstraha platí toliko záporná, by se neprohřešoval proti době a proti historickým už uznaným skutkům. Co kde prázdno (a toho je mnoho), může bez obmezení svými výtvory zaplnit, kdežto historik nesmí

vynalezat, smí jen doplňovat, k čemu ho ostatní okolní skutky donucují. Onomu dovoleno vše, co se mohlo stát; tento jen vylíčiti chce, co se stalo. Aesthetická pravda a historická mají jasný rozdíl ale také styk. Dějepisec užívá básní za prameny historické, ba velebí sobě štěstí, kdy z dob dávných a temných se zachovaly aspoň zlomky jich, čerpá z nich plnou chutí a řídí se jen výstrahou svého kritického ducha, aniž by mu připadlo, prameny zavrhovati, proto že jsou básně. Básníkovi je historie veliká zásobárna látek, nevybraná pokladnice pohnútek a motivů nejkrásnějších, půda, na které pravý básnický genius především k nejvyšším cílům se vyzvána cítiti musí, nechť si pro svou domácnost idyllu oblíbil.

Jakkoli se však liší básník, filosof a historik, na konci svých úloh se stýkají opět všichni tři. Historik obraz podává o tom, co se skutečně sběhlo, tedy touží po celku pravdy jako filosof. Básník to předjímá nejrychleji a utvoří ten obraz nejdřív, což po cestě vědecké nejdéle trvá. Poesie sestavuje obrazy, historie skutky, filosofie zásady všeho života a vědění. Pokud historikovi běží o čisté pojmy a hlavní zásady, o proniknutí běhů lidských, o názor celku, stává se i on filosofem; totě obsaženo ve „filosofii dějin“. Pokud mu běží o živé podání skutků, stává se básníkem. A pokud básník k názoru světa se povznáší a ty světostrojné zákony tuší, sbližuje se s filosofem, pokud se mu jedná o pravdivost, sbližuje se s historikem.

## § 16. Básnictví a náboženství.

Uměna jest vypodobování vidin; jemu musilo předcházeti tvoření vidin, a tudíž poesie jakožto nejduševnější uměna stýká se nejvíce se všemi okresy v říši ducha, kdež idealisující činnost v popředí dlí.

Však teprva nyní, kdy jsme si uvědomili vztahy, které stávají mezi universalními odbory poesie, filosofie (s vědami ostatními) a historie, — když jsme vymezili rozdíly mezi mluvou vědeckou a básnickou, poznali hlavní sílu básnické vlohy, vždy a všude zírati na všechno světové měnění pode svitem obrazův (symbolův), zosobňovati a zvěcňovati zjevy, pojmy, částky i celky: nadešlo nám pravé místo, odkudže vztah mezi poesií a náboženstvím shlédnouti můžeme, majíce však při tom odstavce o filosofii i dějepise stále v dohledu, an všechny tři k sobě nejen poukazují; než i vzájemně

se docelují a objasňují. Vztah mezi poesií a náboženstvím na tomto místě jest asi podobný, jakýž jest mezi poesií a filosofií. Nebo po čem filosofie baží svou vytčenou synthesí, to náboženství hotovo podává: určitý názor o celku a jednotlivci. Poněvadž pak náboženství mimo to podává vše pohodlněji, an k víře, nikoli ke skoumání se obracuje, jest původní souvislost mezi básnictvím a náboženstvím mnohem užší, než mezi básnictvím a filosofií. Básnictví a náboženství byly dříve než filosofie, as jako praxis dřív než theorie, poesie dřív než poetika ... a už tehdy se nalezaly v téže souvislosti. Básnictví zrovna tak přejímá všechen výkvět našeho duševního snažení jako náboženství, ba je tu rozhodně vždy na straně náboženství proti filosofii, kdykoli vzejde spor mezi nimi. Náboženství všem uměnám skytalo tolik látek a zas potřebovalo uměny ku zobrazení svých věroučných vět, příběhů a typických postav, že vzájemnost mezi oběma stranami jest jedním z nejčasnějších poznatků kulturohistorických. Náboženství bývalo povždy nejštědřejším zaměstnatelem umělců, poněvadž potřebovalo symbolův znázorňujících jemná jeho tajemství, ba uměny se vyvinovaly na podloze látek náboženských; jako naše novověká hudba tak i malířství má církevní původ a vzkvět, tak plastika a stavitelství za dávna účelům náboženským sloužívaly. Nejen mysterie víry v užším smysle, než i bližší podněty: v každém náboženství jest položen základní děj, určitě v čase a prostoře sběhlý, na nějž se všechna řada článkův i nauk pojí; „svatá historie“ jest zdrojem látek ovšem nejjímavějších. Zde uměna vyslovovala, zobrazovala myšlenky určitého významu, byla symbolikou, až konečně ze služebného podřízení vymanila se k volnému tvoření i pak ještě na látkách náboženských trvajíc, však už nové světské látky přibírajíc. Vylíčení průběhu celého jest úkolem historie uměn, k nížto zde jen poukázati můžem. Jí jest úlohou vzíti do počtu svého i fetišismus i vysvětliti pohnútky, jež vedly k obrazoborství.

Ani poesie odtud není vyňata; vznik nového dramata táhne se k obřadům církevním jako drama antické k Dionysiím a podobným slavnostem; největší monumentalní díla básnická jsou buď zrovna „svatými písmy“, totiž náboženskými knihami svých národů, nebo mají rozhodný ráz náboženský, nebo aspoň se téhož rázu tuze nevzdalují, nejsouce v rozporu s náboženstvím, ani tehdy, kdy poesie zcela světskou se stala. Rázu rozhodně popíravého, skutečně bezbožnického ani jedno veliké dílo básnické není, — už proto, že by musilo býti disputací. Lucretiovo dílo jest báseň poučná, totiž není básní v tom smyslu jako Aeneis neřkuli Ilias. Proto

upřímní mezi horliteli, kteří chtějí odstraniti všechno náboženství, pozorujíce počátky i další stupně uměn, znamenajíce, že posud pro nepoměrnou většinu všeho lidstva, co se k ní dostane uměleckého, skutečně se strany náboženské (co bohoslužba, obřady, „svaté písmo“) přichází, přiznávají se, že tím ovšem by všechny uměny utrpěly ohromnou ránu. Ale co prý platno, — k vůli pravdě musíme krásu obětovat! Jen kdybychom pak byli jisti, že skutečně už tu pravdu v jejich pokladě nalezneme!

Náboženství bylo rozličně definováno, že ku př. jest povznešení k vědomí o božství, nebo vědomí o řízení a odvislosti světa, co pokus vyjádřiti nouzi konečného bytu a potřeba věděti sebe v sloučenosti s neskončenem, co tušení absolutna, neb jednoduše co víra v Boha a v nesmrtelnost duše, a podobnými způsoby více méně případně: jednu stránku naznačil také výrok, že náboženství jest lidu tím, čím vzdělancům filosofie. Nemíníme, že obdoba ta jest ve všech záhybech správná, ba podotýkáme výslovně, že ani nám nestačí, — ale mnoho na ní jest pozoruhodno. Náboženství předně má svou metafysickou část: podává lidu určitou představu o tom, co vlastně jest, o celku světovém, o účelném zařízení jeho, o řádu a souvislosti všech věcí: tedy metafysiku; má za druhé svou stránku, která aesthetické potřebě člověka tak znamenitě hoví, a konečně třetím hlavním rázem svým dává příkazy o tom, co býti má na veřejnosti i v soukromí, jak člověk jednati má, dává úplnou mravouku či filosofii praktickou, jejížto příkazy jsou veskrz platné i pro události dějinné, pro skutky velkých, a s jejížto vrcholu pohlíží tedy na ruch ve světě posuzujíc jeho zjevy, podává tedy opravdovou filosofii dějin, ať „řád světa“ se hlavně k dějinám vztahuje. Mimo to ve svém výpravném podkladě ukazuje náboženství jasný zřetel k hlavním příběhům světským; poutajíc své svaté události na určité body v čase i v prostoře, podává tedy výtah dějin a klade se v jasný poměr k druhému universalnímu poli, k historii: a tak všemi těmito stránkami svými člověka uspokojuje o jeho nejdůležitějších interessech. Tutě souvislost mezi náboženstvím a filosofií (a prostředkem „filosofie dějin“ i s historií) nejpatrnější. Ono člověku dává hotovou metafysiku, krásovědu i mravouku, ovšem sub specie auctoritatis, totiž prostředkem víry, ale právě tím dává spolu též plné ukojení mysli, těší a pozdvihuje ji nad prosu života, jest něco svátečního v jeho klopotné všednosti a sjednocuje roztříštěné živly. Postavíme-li se výslovně na stanovisko aesthetiky, ukáže se nám předně, že nehledíc ani

k obsahu víry už vroucnost, kterou se věří, jest to významné a básníkovi znamenité; co se pak týče obsahu víry, zajisté je v každé celek světový více méně krásně zobrazen, a tento obraz co obraz bez ohledu, pokud pravý jest a skutečnosti přiměřený, líbí se naprosto víc nežli skutečnost postrádající ducha, řádu, účelnosti, jednoty, spravedlivosti a mravnosti vůbec, skutečnost, jakž ji svědomitá světská historie líčí. Světovzor náboženský jest krásný obraz, kterýmžto poznáním jeho aesthetická hodnota udána; aesthetickému odhadu o nic jiného neběží než o obraznost. Měřiti obsah náboženský theoretickým věděním, nedostačí, protože náboženství jest víc; věřiti není věděti, a správnější jest stanovisko aesthetické, jehož poměr ke skutečnosti už jsme často vykládali, jež obsahuje také stanovisko ethiky. Kdyby se překotní horlitelé pro et contra jen k tomuto klidnému názoru přidali, zmizelo by mnoho nedorozumění. Obhájci už by mnohou námítku popěračův odzbrojili, kdyby k nim zvolali: „Postavte se jen na to stanovisko, s něhož posuzujete krásu, umění!“ A zas by s druhé strany rozpalování fanatismu v témže poznání svou restrikci nalezlo. Ostatně podotýkáme, že zde není úkolem naším, záhadu o souvislosti mezi náboženstvím a filosofií rozřešiti; tato veliká záhada náleží jinam, my toliko jednáme o ní, pokud se týká poetiky. Viz k tomu jakožto docelení článek „O frivolnosti u věcech náboženských“, uveřejněný v „Rozpravách filosofických“. Celou však souvislost mezi oběma nejdůrazněji vysloviti mohly ovšem ony soustavy filosofické, které zrovna na ní celý náhled svůj o kráse, celou aesthetiku založili. Jestliže jest krása neskončeno samo ve formě smyslného zjevu, neskončeno v konečnu, nebo prosvítání toho nejvyššího (ideje) smyslným mediem, tu zajisté náboženství už do aesthetiky jakožto vlastní princip uvedeno jest. Neboť povznešení k neskončenu, k tomu nejvyššímu, k ideji, zírání její bezprostředně, bez smyslného zjevu, totě právě náboženství. Proto mají všechny soustavy aesthetické toho druhu ráz náboženský přese všechen skrytý neb na odiv přiváděný atheismus svůj. Co se týče zejmena básnické uměny, stojí ona myšlenkovému jádru náboženství nejblíž, jestit i podle našeho ponětí uměnou duchovou, a vícekráte jsme už vytkli, že se stýká se všemi vyššími otázkami ducha, se všemi idealními záležitostmi lidského plemene. Ješto tedy s jedné strany poesie jest posledním členem v řadě uměn, ješto dále svou zevnější formou stýká se s uměnami smyslovými a svou pravou krásou přece dlí už v říši duchové, kdež náboženství a filosofie bytují, mohlo se v aesthetice

obsahové právem říci, že poesie co uměna činí přechod z uměn vůbec do náboženství. Jestliže pak obsah náboženský tentýž jest co obsah filosofie, jenže zde vyniká prý bez náboženských symbolů totiž ve formě čistého pojmu, vznikl z výkladu toho onen známý vzorec, kterým se souvislost mezi uměnou, náboženstvím a mudrosloví tak krátce naznačuje: Uměna podává ideu ve formě smyslného zjevu, náboženství ve formě symbolického představování, mudrosloví ve formě čistých pojmů (myšlení). My nemáme proti tomuto sestavení nic jiného než proti aesthetice obsahové vůbec; běží zde o tu ideu, kterýmžto terminem ovšem všechno nejdražší předjato jest. Že pak mystika je sama krásná, že půvabům jejím těžko odolati, popouštíme jí ano poznáváme důvody krásy té ve své vlastní soustavě aesthetické, jakož pochopujeme mocnou jímavost jich dle své vlastní psychologie. Avšak my tím nejvyšším nechceme počínati, nýbrž zjišťováním jednoduchých případův, abychom vyšetřili, co právě do svého ideálu lidé kladou. Než dosti budiž na této poukázce o věci námi už nad potřebnou míru vykládané.

Dějiny vzdělanosti podávají o vztazích mezi oněmi třemi okresy duševní říše nejluznější doklady, za všech dob — i za naší: psalmodický ton zůstal též poesii moderní a kdykoli se mysl povznese k nejbásničtějšímu sjednocení, k jednotě světa v živém Bohu, zaznívá opět a opět sláva jeho a bude zníti, dokud myšlenka posledního člověka-básníka vznešenosti schopna zůstane. A nechť si střízlivá metafysika dokázala, že soustavná věda o Bohu není možná, an nám pojem ten není dán jako jiné nutně se vtírající pojmy světové: on zůstane vždy aesthetickou potřebou člověckému horování, konečným členem všech jeho vzorů, nedostižnou limitou, k níž všechno zdokonalování spěje, nejvelebnější velebou. Básníci vždy provádějí personifikace, proto vítají všechnu mythologii ochotně a kdyby ideal Boha neplynul odjinud, básníci by utvořili jej. A kdo by tak učinil, byl by za to ode všech ostatních básníků veleben. Čím poetovi jest náboženství, ukázalo by se nejlépe, kdyby — sit venia impossibilitati — náboženství náhle zmizelo. Nemusíme ani utíkati se k náhledu, jenž všechno náboženství za jakési policejní zařízení prohlašuje, nemusíme od ztroskotání všeho řádu zbraň vypůjčovati, nýbrž ze svých potřeb sami poetové by je zas zavedli. Že Homer bohy tvořil, není jen historickou pravdou. Námitky některých nynějších, že pojem Boha jim jest nemyslitelný, jsou jen naučeny; básník snese mnohem drsnější rozpory v pojmech a ope-

ruje jimi bez závady. Básnictví se z idealů nevymkne, uměna vůbec neobstojí bez vidin, vždyť je vypodobuje, — a Bůh jest vidina vidin, nejvyšší vidina. A kde básník bezbohost káže, tam se také sám na ni zlobí a želá (viz upřímného Lenaua), spadá v affekt pessimistický nebo v trpkou resignaci (viz jedno i druhé v básnictví našich dnův): jako člověk, jemuž před samým cílem veškerých jeho slastí a tužeb najednou se káže: „Stůj!“ Jako národ tak poesie posud bezbohá nebyla; kdy se básník tomu byl jinde přiučil a učení bezbohé hájí, tam jest na práci jeho viděti to dvojí, poučné myšlenky — a zevnější formu veršů. Bez principu božstva zůstane vesmír strojem, pro nějž naprosto není možná se rozehřáti, byť byl sebe větší a spletitější. Vznešenost jeho jest přece nižšího řádu nežli vznešenost ducha, a kdybychom měřili, jest nejkratší chvilka sebevědomí něco zcela jiného než veškerý neobmezený prostor, než nejumělejší v něm pracující stroj. Úctu pro tento stroj míti nemůžeme, a kdo blouzní o úctě ke všehomíru, tlape si na rozum nebo aspoň na jazyk. Jest málo co tak protivného jako affektace pobožnosti, pobožnost materialistická, poněvadž to jest lež úmyslem prováděná. Tu takový poeta stroje světového, když byl všem idealům božství frivolně se vysmál, chce přece zachrániti onen zvláštní cit piety, ono rozvroucnění mysli, jež zpozoroval v pobožnosti. I chce míti pobožnost bezbohou, položí na místě Boha vesmír, svět, celek, a podobné, ale vždy jen stroj! Klaněti se stroji! Mohou-liž sebe lépe vyvraceti! Proto ani Strauss ani Leopardi se nepotkali se zdarem; Strauss měl zůstat chladným metafysikem a nežádat od nás pro celek stroje básnické sympathie, a Leopardi měl zůstat básníkem a neměl ze svého neštěstí dělat metafysiku.

Co jiní moderní básníci propověděli, není tak nové, jak se mnohým zdá. Jestliže Edgar Poe zvolal, že nemůže snésti myšlenku, aby byla bytost mající nad ním převahu svrchovanou, nemusíme výrok prohlásiti za rouhání, ale vidíme v něm jednoduše touhu po samostatnosti, oprávněný vzdor lidského ducha, jenž už také v nejdávnějších vrstvách vzdělanosti se vtělil: proti bohovědomí sebevědomí, proti všemohoucnosti vzdor, proti Tvůrci Lucifer. Tu nastává zas jiná záhada, zcela jiná než prosté popírání Boha, ale zůstávající přece v obvodě potřeby něčeho vyššího. Básníci vůbec nejsou nikdy praví atheisté, — snad z jiných ještě příčin nežli zde vytčených, — ale bezbohost jest příliš silná dávka na ducha jich.

Potřeba něčeho nejvyššího zůstane zrovna na básnících nejzjevnější, a když určité symboly potrácejí působivosti, kdy se otrou a ze-

všední, básníci sestavují zas nové symboly. Proto kdy skutečně neb zdánlivě, jak še za naší doby tvrdívá, smysl náboženský prý upadá, musí ony mezery povstávající zas nahrazovány býti buď vlastním novým vyznáním básníkův nebo větami filosofickými. A poesie novověká až do našich posledních dnův podává toho důkazů. Básnický duch Rousseau nebyl aetheista, a tentýž dar chránil i Voltaira před atheismem, byť rozum jej byl utvrzovati chtěl. Smělý, turbulentní duch V. Hugo nechce si živou mocí dát vyrvati víru v Boha, ba jemu jako druhdy Voltairovi mimo dokonání idealův ještě potřebnost potěchy vůči bídě lidské jest nejpádnějším argumentem. Shakspeare své osobní mínění sice skrývá za plody svými, ale bohovědomí jest naskrze naznačeno, byť jen co světa řád s důrazem vysloveno. Co literarní klevety na Byronu nechaly, dostačí, aby upomínal přímo na „žalmistu Páně“, — tak „sublime“ jest málokterá představa o Bohu jako u něho. Schiller na základě filosofie Kantovy i veden svou vlastní vlohou, totiž nevšedním smyslem vznešenosti, je taktéž pěvcem Nejvyššího, tak že veliká část jeho básní ústí v ono bohojisté unešení buď se strany radosti k němu přicházejíc, nebo z považování tragiky v běhu světovém: jest zrovna náboženským básněním, ba výlevy jeho jsou básněmi i vyučováním náboženským, jsou pravá kázaní, — ať už nic nedíme, co často jest opětováno o básnictví Danteho neb Homerově za starodávna, o tragoedii hellenské nebo velké poesii národův na počátku.

Způsoby však, jakýmiž básníci, po stupních dlouhých dob, představovali si to nejvyšší, prostředky, jakými své představy vyjádřili, náhled jich i symbolika jeho ovšem valně se měnily. Symbol stačil dítěti, muž má potřebu jiného symbolu. Uměny se vyvinovaly dále a stávaly se znenáhla samostatnými, až se odloučily od své společné podstavy jako děti z rodiny. Poesie sesvětštěla; nepostavila se proti náboženství, nýbrž považovati počala obsah náboženský za látku svou vedle jiných látek. Vedle „svaté historie“ vynikla světská svou důležitostí, znamenitostí a krásou; vedle světcův rekové, vedle víry vědění. Čím více život se rozhojňoval, tím větší hojnost látek plynula z něho pro uměny všechny. Praví-li se, že přírodověda bezbohá jest možna, uměna bezbohá nikoli, rozumějme výroku v ten smysl, že kdykoli básník obere si látku týkající se nejvyšších důležitostí lidských, najdeme jej vždy na straně vidin, na straně tvůrcův, na straně kladných představ. Básníkovi může býti všechno látkou, tedy i otázky náboženské — zde pak vroucnost, zbožnost, hloubka, tušen

jednoty a harmonie, vzývání vyšších bytostí jest vlastní jeho vrstva, se které nespadne, byť se i lišil od pobožné matrony, která podle jeho náhledu modloslužbu provozuje, ana zaměňuje symbol s obsahem, věc se známkou. I mívají sice básníci také ikonoklastické choutky, ale kdyby došla věc do živého, postavili by se proti všemu obrazoborství, krásochuť by zvítězila nad zelotismem. Náboženství samo jest nejčistší poesií a opět lidstvo s náboženstvím zjev krásnější nežli bez náboženství.

Vyložiti vznik a průběh citu náboženského v jednotlivci, jeho podstatu popsati a jeho oprávnění mezi ostatními výjevy mysli pochopiti, jest úkolem *duševědy*. Totéž provésti u velkém, vysvětliti totiž cit náboženský jakožto působivou moc v životě národův a celého plemene, obrala si novověká nauka, totiž psychologie národův čili *rododuševěda* (Völkerpsychologie) spolehajíc při tom na výskumy dějinné, zejmena na *dějiny náboženství*, zvláštní to větev *historie kulturní*, táhnoucí se až k dobám i místům nejvzdálenějším, k církvím a bájím. *Srovnavací bájesloví* jako srovnavací mluvozpyt stal se pravým zřídlem světla v nejtemnějších krajinách vzdělanosti; příbuznost, vývoj a vznik jednotlivých představ náboženských překvapujícím způsobem se odhaluje. Ode všeho však liší se úloha *metafysiky*, jež rozhodovati se snaží otázky filosofické v té věci se otvírající; všeobecná metafysika má svou část zvláštní, *metafysiku náboženství*, kdež možnost vědy o Bohu a theoretická váha náboženských věrouk se protřásá. Od těchto všeobecných oborů sluší různiti *obsah* jednoho každého *náboženství*, pokud zde stojí co nepopíratelný *skutek dějinný*, pokud jeho vyznavači naň věří a jeho kněží mu vyučují, se všemi odstíny počínajícími od několika nejpotřebnějších znakův („křesťan“ na příklad) až k rozmanitému rozštěpení četných *vyznání* (konfessí) a *sekt* (viz množství jich ku příkladu na půdě církve anglikanské neb na svobodné půdě Ameriky). Konečně vedle náboženství, k němuž jednotlivec zevně se přiznává, může státi a tedy musí se rozeznávati jeho *náhled o náboženství* řídící se podle vychování a zkušenosti jeho, podle studií i podle mody vládnoucí. Pro všechny tak hojné významy vyskytuje se slovo *náboženství*, tak že poučení neb rozhodnutí otázek zde vynikajících po náležitém rozlišení dlužno hledati v příslušných naukách, které vesměs nalezají se mimo hranice aesthetiky. Jí jakožto nauce o pouhých formách nesejde nic na theoretické pravdě členův, ze kterých se její formy skládají; které vyznání má pravdu, jest

jí lhostejno; jakoby jí bylo lhostejno, který z třech prstenův je pravý; ona nanejvýše si všímá toho, zdali jsou prsteny co do úpravy vkusně provedeny a který z nich jest nejpěknější. Ona jen vyhledává poměry prostolibé, formy základní i složené, ku kterým se záliba nutně víže. Má-li soudící subjekt jinak náhledy o světě, o náboženství, o lidstvu jakékoli, ty nespadají v kompetenci aesthetiky. I musí se konečně přestati určovat ráz aesthetiky podle náboženského vyznání; tento ráz může se zračiti na plodech uměleckých, ale přemítání o podmínkách krásy stojí mimo, jest theoretické a není co nauka ani proti náboženskému přesvědčení ani pro ně. Abychom nejříznějšího příkladu užili, uvádíme mathematiku, kteráž při stavbě chrámu stojí sice ve službě určitého náboženství, ale sama co nauka vzdělává se beze všeho ohledu k němu; tak i aesthetika co nauka stojí v disparaci k náboženství, ač jeho průjevy posuzovati, ač četná náboženství podle zřetele krásy pořádati může. A jako při mathematice nemluvíme o křesťanské nebo pohanské, katolické nebo protestantské mathematice, tak i při nejposlednější fasi aesthetiky nemusíme odpovídati na otázky tyto: Jaká jest vaše aesthetika — theistická, pantheistická nebo atheistická? Křesťanská nebo pohanská? A když křesťanská, zda katolická či protestantská? Jen fanatik může tento žádoucný poměr vědy k víře vykládati za nepřátelství proti náboženství, ale prvním už znakem fanatismu vylučuje se sám z možnosti vědeckého s ním disputu.

Avšak dobrý pozor: to vše řekli jsme o aesthetice formy. Každá jiná ze soustav ostatních, které krásu odvozují z obsahu, staví se k náboženství v jiný poměr, a sice buď v poměr totožnosti nebo souhlasnosti nebo konečně protivy podle toho, co zvolí za svůj všeobjasňující obsah. Náhled, který všechno krásno z Boha odvozuje — což děje se opět několikerým způsobem (novoplatonikové, středověk, theosofická i theologisující aesthetika za nejnovější doby, Solger, Palacký [božnost], Weisse a j.) — už určitým poměrem k náboženství počíná, stotožňuje více méně důkladně ideu božství s krásou; i vznikají theistické až i konfessionalní soustavy aesthetiky. Když si Boha ne co živou sebevědomou osobu, nýbrž co bezvědomou podstatu světa představují a na základě této různými jmeny uváděné náhledy o kráse budují, vznikají pantheistické a naturalistické soustavy aesthetiky, — a konečně i atheismus, materialismus, pokud vůbec pojem krásy nepohlcují, pokusily se o jakousi aesthetiku rázu sobě přiměřeného. Všechny podobné význaky k soustavě naší se nevztahují, onať jedná jen o zákonech krásy a

nechce rozhodovat otázky metafysické, aby se na odpověď jakožto na podstavu svou postavila; ona jest nezávislá na metafysice, na historii, na zřízení společenském a státním. Ale právě proto může klidně si počínat; uznává cit náboženský co faktum dějinné i společenské a všímá si ho potud, pokud v něm vidí krásu a pohnútky ku tvoření krásy. Proto aesthetika formová opětuje básnickému umění svůj starý příkaz, aby krásu hledalo ve formě, budiž *látka* jakákoli; je-li náboženská, má býti také krásně vypodobena, ba pokud látky náboženské k účelům chrámovým nebo bohoslužebným se představiti mají, dějž se to vždy po aestheticku, totiž uměleckými výtvory. Nikdy však nedostatek krásy nemůže býti nahražen pobožností nebo pouhým dobrým úmyslem: zde zase opětují se vodítka vyšetřená stran tendence. Mimo to má církevní umění jako bájesloví svou romantiku, že totiž na prvotních stupních svých i šeredno mísejí do svých výrobkův a působí pomocí jeho elementarně, hmotně, děsno- a hrůzovelebně. Viz příkré a symbolické podoby starých bohů v pravěkém umění, neb obrázky svatých a světic, scen pekelských, soudův, trestův a podobných v umění křesťanském. Konečně dlužno upozornit, že poměr mezi básnictvím (výkonným) a náboženstvím je zas něco jiného, než mezi poetikou (theoretickou) a náboženstvím, a že vůbec v této poslední nebude snad nikdo chtít hledati odpovědi ke všem otázkám týkajícím se oborů tak objemných, jakéž naznačeny jsou slovy: historie, filosofie, náboženství. Vytčení hranic není proskoumáním celého kraje. Kdo se prochází po dlouhém rozhraní, podle náklonnosti zabrousí hloub buď v tu neb v onu stranu.

## § 17. Protivy poesie.

Slovo „prosa“ má tolik významů jako jeho souvztažný člen „poesie“ (pojmy korrelativní). Prosa vztahem k zevnější formě jest všechno pronášení myšlenek *neveršované*, tedy „*řeč nevázaná*“. Nicméně co se pronáší řečí nevázanou, může míti formu vnitřní, na níž vězí největší krása myšlenková, jako zas naopak do formy zevnější, právě že zevnější jest, může se mnoho strčiti, co postrádá vnitřní formy a všední jest: totě prosa v řeči vázané. Onde krásná myšlenka (věc vzácná) pod všedním zevnějškem prosy, zde prosa (obyčejnost) v upraveném (gala) obleku básně. Báseň v *plném smysle* povstane teprv, když obé se spojí: krásná myšlenka i krásná mluva, tedy kdy se vidina vysloví a toto vyslovení vázanou řečí se

děje. Odtud náš výměr o poesii vážen jest, jakožto uměny, která vypodobuje krásno duchové z představ pojmoschopných, totiž slovy vyjádřitelných a vyjádřených. Báseň není jen „krásná myšlenka“, nýbrž povstane teprv krásným vyslovením krásné myšlenky. Řekneme-li „poesie“ bez bližšího naznačení, vyrozumíváme především plný význam, totiž krásno myšlenky i krásno výslovu, formu vnitřní i formu zevnější; v širším smysle pak jen onu, totiž krásu vyplývající z poměrů představ či z myšlenek, bez ohledu k tomu, jaká zevnější forma jest. Řekneme-li „prosa“ bez bližšího naznačení, vyrozumíváme prosu obsahu, nechť je třeba ve verších, stojící však v protivě ku krásnu myšlenky, prosu v ohledu materialním. Chceme-li naznačiti pouze neveršovanost při obsahu básnickém, užíváme sice téhož slova, ale s přídavkem, říkámeť „krásná prosa“, kteráž uváděna bývá též pode jmenem prosy v ohledu formalním.

Mluva prosaická se liší od básnické, že není obrazná. Považujeme-li obrazy proti pouhým známkám za předměty, lzě říci, že prosa podává jen známky předmětů, poesie předměty samy. Poeta nemusí slova „zlost“ ani užiti, ale vykouzlí nám člověka, na němžto zlost zrovna vidíme. Prosa zde užije oné krátké známky, ale co mrtvé, bezúčinné, pouze abstraktní slupiny. Vědecké podávání myšlenek však spokojí se jimi, an možná docíliti jednoduchosti. Vědecká prosa jest bez ozdoby a tím stojí proti živé pestrotě básnické mluvy. Však stojí ještě jiným zřetelem proti uměleckému dílu samostatnému. Ne že by postrádala uměleckosti, ale že její účel leží mimo ni: sdělení myšlenek v soustavném jich sdružení. Něco jiného je všední prosa, mluva totiž, která bez povýšení jen opakuje, ba zplošťuje mluvu všedně praktického života. Sem náleží celé to hejno povídaček, celé kusy z romanů, z divadelních her, které nejsou básněmi, zkrátka veliká část tak zvané pěkné literatury v řeči nevázané. I v básních klassických bývají místa všední, ano prosaická v tomto smyslu. Ale nepřevládají, náležejí k celku a jsou jakousi daní složenou na oltář nevyhnutelnosti. Ani poesie nemůže všechno vypodobiti na útvar umělecký (sformovati).

Jestliže poesie v běžném rozšíření významu svého značí všechno ušlechtilé, vznešené, vzácné, sváteční, výborné, dobré, krásné, rozumné, zřízené, spořádané, účelné, myšlenkou ovládané, vytvářené, kosmos proti chaosu, jestliže se stává nejvyšší, nejnádhernější ideou, jest prosa to ostatní, tedy proti líci rub: všední, obyčejné, ploské, — co je bez myšlenky, bez rázu, bez rozmachu, bez tvaru, bez barvy a bez chuti, a spolu beze všeho vztahu k celku, bez ozvěny, bez

souvislosti, a tím způsobem také protivou filosofie. Pak znamená prosa celou tu bezútěšnost zemského klopotu, hrůzu pouhé motanice atomů, bezidejnost, bezúčelnost, pessimismus a nicotu. Prosa co všednost, co nekrása, čili co nedostatek krásy básnické, co opětování všední skutečnosti jest na prvním stupni pouhou negací. Ve všední skutečnosti nalezá se však také mnoho, co jest přímo ošklivé, co býti nemá. Opětuje-li se to v uměleckém díle, nepozbude to své ošklivosti, ač co do *významnosti* může míti své oprávnění. Někdy však prohřešuje se produkt i proti *této* aesthetické nutnosti. Původce totiž tolik všedního, nekrásného, surového do něho vzal, že v něm ani skutečnost samu nepoznáváme, on provádí tím vším jen hrubý schvál, zúmysla chce sprostotou nebo přesíleným surovým tonem pozornost na se upoutati neb ve skrytosti hrubé smysly dráždíti.

I klesá obsah veršů úplně do nevkusu, surovosti. Surovost prozrazuje se mnohými známkami, které jsou obyčejně přímými urážkami vyžadovaných vlastností poesie. Sprostota nejšpinavější obláčí se do veršů. U nás v tomto oboru dosti mnoho znamenitého se podařilo. V zábavách na veřejných místnostech, kde se měla po chuti milá společenskost pěstovati, zavládl někdy tak nepřístojný ton, že až strach z něho člověku šel. Ráznost vyhledávali v neomalenosti a v hrubosti. Někde mělo vyniknutí ideje vlastenské přímo za následek zhrubění mravů i vkusu. Je to sice nepříjemné, ale o důkazy není zle. Vezměme jeden na dotvrzenou, a sice jeden z nejkrotších.*) Je to píseň, však ne složena od nějakého nevzdělaného pěvce z lidu, nýbrž od člověka *studovaného*, tedy vzdělance, čímžto sprostý obsah teprv pravého pozadí nabývá, — a vytištěna v officině, jejíž veleznámá firma na tolika českých knihách se skvěje. Nápis její zní: „Žalostivá píseň o jisté frajli Amalii a jednom Vernartovi od

---

*) Každý našinec jemnějšího vkusu má z vlastní zkušenosti podobných dokladův dost. Nářek na rozšiřování sprostých plodů zaznívá mezi námi často. Místo mnohých dokladův uvádím jen jediný, proto že nechci poskvrňovat slova svá větší dávkou, též ze zkušenosti vlastní, ze zábavy pořádané v městě probudilém při zvláště slavné příležitosti. I tombola byla zařízena, a já vyhrál píseň, o níž je řeč. Mezi tím, co hlasné sprostoty jiného druhu zaznívaly v produkci, četl jsem výhru svou a rozjímal o směru našeho národního bavení: výsledek jsou má nynější slova. Musím se přiznati, že s podobnými výlevy jsem se nesetkal nikdy v německých místech. Je tam sice sprostý lid, ale sprostý na svůj vrub. Úmyslné fedrování sprostoty se strany vzdělancův jest snad *naše* unicum.

kadetů, kterak oba nejprvé náramně se milovali, ale skrze faleš a nevěrnost onoho Vernarta od kadetů posud neslýchanými mordy velmi smutně zahynuli, což všecko z písně lépe se vyrozumí". Pluk Wernhardt a „kadet" změnili své stanovisko, — a onen obrat na místě „kadet od Wernhardtů" se tak zalíbil autorovi písně, že ve svém krátkém výtvoru jeho devětkrát užil v domnění, že to, co spáchal, je vtip. A v skutku je to jediný vtip v celé písni. Bezevtipost je znakem této a podobných plodů, čímž se různí od písní luzy, které aspoň trochu řízného vtipu mají. Píseň sama je krátká, bezbarvá, mdlá, bez příběhu, tak že onen svrchu uvedený titul více slibuje, ba nápodoben jsa podle jarmarečních a kramářských písniček na celé písni vlastně nejlepší jest. Ani stopy o pokuse básnického vzletu, obrazův neb obratův, bez nichž ani jarmareční píseň samorostlá nebývá; ani stopy skutečné komiky, která by i sprostotu omluvila, ani směšným to není! Ale mdloba se strojí býti silou a žene se výš, — dopracuje se jen ke slokám, z nichž ještě nejpěknější uvádíme:

Jako mladí holoubkové
Cimprlich se líbali,
Při tom jejich hercpajtlové
Jak kladiva cvakali.

Ex ungue leonem! Z jedné sloky celou píseň! Frajle, frmól, cimprlich, hercpajtl, hornodle („a hercpajtl rozpálený hornodlí si propíchla"), špitál, legrment, feláb, a podobné archaismy nebo lži jsou solí celého poemata, nemluvíc ani o sprostotě obsahu samého, v němžto ani satira ani humor, nýbrž zúmysla raffinovaná pitomost se roztahuje. Z ukázek vidíme, v čem si sprostá ale bezevtipá mysl libuje; duševní mrzák zavléká německá slova zpotvořená do mluvy národní! Totě jich všeobecný vzorec. Důtka tato platí i jiným vyšším ještě továrnám — koho šimrá, nechť se škrabe —, které také tento pohodlný způsob nad míru pěstují. Hanba takovým vtipkářům, kteří nejen slušnost lidu našeho, ale i jazyk jeho zúmysla znešvařují, kazí a otravují! Nechť by si byl tak zapěl kramář nebo bard z lidu nevzdělaného při flašinetě, řekli bychom, že to je píseň luzy! Ale člověk, který jen přivoněl k českému slabikáři, neměl by se takých věcí dopouštět! Píseň podobná předně nevyznačuje lid. Lid mluví jinak, zpívá jinak. Ona ani nevyznačuje luzu; luza počíná si aspoň vtipněji, i při oplzlém obratu jím dává jaksi náhradu vkusu a slušnosti uražené. Tak ani luza u nás více nemluví, ba nikdy

nemluvila. To znamená luzu přeluziti, pod povrch dovolené zdravé sprostoty samorostlé zlosynně sestupovati. Takové plody nevyznačují nikoho, matou prosté čtenáře, plní želem a rozhorlením vzdělance a dělají nám ostudu.

Všednost, bezevkusost a surovost však není to nejnižší niveau, k němuž smýšlení klesnouti může. Všednost jest jen negace, ale básnictvím možno i positivně hřešiti, když se jemu dává účel nehodný. Ono nepotřebuje vlastně žádného zevnějšího účelu, směru, řízení, ustanovení; i tendencí rozumíme ještě účel mravný. Kdežto jindy zneužívá se básnictví k nemravním účelům; ničemné patolízalství, pokrytství, lichocení, a zas urážky činí se obsahem básní, zkrátka podlost. Básnických prostředkův zneužívá se tak, jako se může zneužívati každého jemného nástroje. Ale co je toho příčinou, či co vlastně připouští možnost takého zneužití? Obsažnost básnictví, která proti hudbě je největší a zde svou výhodu nehodou zplácí. Kletba vězí na obsahu, ba zevnější forma tak cudná je, že bychom podlost ani nepoznali. Když neznáme onoho, nepoznáme tuto. Onatě jen vzniká protivou k ideám ethickým. Pouzí zvukové, kteří nic neznamenají (tony hudební), nemohou ani znamenati něco sprostého. Proto sprostota co pravé šeredno v hudbě nejméně, v poesii však nejvíce místa má.

Celou však tuto říši šeredna prohlížeti, její zjevy do podrobna tříditi není potřeba, a sice proto, že jsou kladné požadavky krásy stanoveny, — o ty nám běží. Zápory jich, prostě naznačující nedostatek, nebo kladné protivy snadno se odvozují. I vznikla by soustava pojmův nekrásy, aesthetika šeredna. Po případě konkretním, jejž jsme právě uvedli, spokojíme se pouhým nástinem, kterak by se kategorie šeredy vyčísti a zváti daly. Příklady jsou zbytečné. Jako v životě samém obklopeni jsme bujícím rojem zjevů beztvarých a zlotvarých, šereda i sprostota na nás dorážejí, tak se i v umění a v poesii zvláště stává, v jich idealním světě se vše opakuje a nepřístojnou qualitou svou vlastně z onoho světa se vyvrhá, tak že právě aesthetický způsob jest spíše uváděti případy úplné krásy než hrabati se v příkladech o protivách jich.

Protivy už počínají u příjemna; ač při básnictví se proti němu může nejméně hřešiti, pokud hledíme ku povaze jeho čistě smyslné. Nicméně i báseň svou stránkou zvukovou může velmi nepříjemně působiti na sluch náš, nejen nedostatkem vší lahody, nýbrž skutečným positivním zlozvukem. V přenešeném na obsah smysle o téže vlastnosti mluvíváme, jako zevnějšek i obsah může býti nepříjemný,

urážlivý, odporný, protivný, až hnusný. Aesthetika zde vesměs vyžaduje aspoň bezpřízvukost. Pocity, ze kterých se poměry skládají, nemají býti nepříjemné; jsou-li příjemné, toť novou předností: od nepříjemného se vezdy odvracujeme. Protivy za druhé se vztahují k nedostatku každého rysu, kterým by věc zajímati mohla. Osoba vnímatelova vstupuje zde do počtu; co se jí týká, ji vzněcuje, její antipathie a sympathie budí, to vše především interessuje. Ne vše interessantní jest krásným, ale všecko opravdu krásné jest interessantní. Zveme-li interessantním, co nějakým rozporem, patrnou zvláštností neb nepřiměřeností překvapuje, jest v krásnu dokonaném něco podobného též. Opposice mezi oběma hlásí se tehdy, kdy se pouhá interessantnost nadýmá za krásu. Pak by mohlo i řízné šeredno, jakož jest interessantním, býti jmíno krásným. Když však ani nejmenší úděl zajímavosti se nenaskytá, mluvíváme o fádním, planém, všedním, jalovém, nemastném a neslaném a p.

Protiva správnosti následuje několika směry najednou. Poklesky proti správnosti vtírají se tedy nejdříve v pozor náš a vzněcují cit až k rozhorlenosti. Mimo to jsme nakloněni i poklesky proti jiným požadavkům klásti do téže kategorie. Sem náleží všechna bezpravidlost, nedostatek podstatných vlastností druhů; báseň není tím (písní, balladou, dramatem), čím býti má. Mimo nesprávnosti v obsahu, které jinde odsuzovány bývají zejmena, sluší zde zvláště uvésti nesprávnost v zevnější formě, nedbalost, nedůkladnost, chatrnost v metrické části, konečně nesprávnost mluvy, břídilské prznění jazyka, míchání cizých slov do něho, vyzývavá lhostejnost k jeho podstatě, zneužívání nářečí, podřečí a vulgarních výrazů, až konečně i hrubé chyby proti mluvnici a pravopisu. To vše může mysl sraziti ze všeho požitku básnického ano hořkostí ji naplniti jako v životě věci, když je shledáme býti nepřiměřeny vzorům, které o nich máme. Zvláště kdy nesprávnosti toho druhu provádějí se úmyslně, urážejí podobně jako dětinsky heroické vzdorování modám světovým, zvykům a mravům společenským, nezdvořáctví a podobné všechny výrůstky vkusu.

Každá forma aesthetická může dvojím způsobem státi se zdrojem nelibosti, nedoplněním a přemrštěním. Tento druhý extrem správnosti počínaje naznačen jest slůvcem akademické krásy; jemu v zápětí jdou přepravidlenost, umělkovanost, příkrost, prkenost, křivá vzácnost, vychrtlost, neplodnost, ztuhlost v pravidlech, pracování podle patron konečně zřejmá stagnace. Kde není ani poklesků ani vyrovnání jich, kde není protiv a kontrastův ani na-

pnutí z nich následujícího, postrádá dílo zdání života, jest ploské, plané, mělké, šablonovité, snad ulízané a upravené jako skladba bez dissonancí, ale také tak fadní. Jako vyhýbati se kontrastům jest jedna krajnost, tak hromaditi a vypínati je, pak ponechávati je bez vyrovnání, je druhá krajnost, rovněž neoprávněná. Kontrastům vděčí dílo svou hloubku, svou říznost, svou interessantnost, úplnému vyrovnání jich svou blaživou, konejšivou harmonii; — bez ní není požitku uměleckého a vznikají jen křiklavé spory, protimluvy, zlozvuky, neukojenost, urážení poetické spravedlivosti, přepepření a předráždění, směšné, protivné neb urážlivé pikantnosti, vůbec věci sotva uvěřitelné, jakéž honba po effektech rozrušujících mysl člověka v moderním umění a zvláště v divadle zplodila a plodí. Dříve to byla výsada „velké opery“ a romanu francouzského, teď se roztahuje všude. Ješto báseň svým vyrovnaným celkem jest a samu sebe vysvětlovati má, vyplývají sice požadavky jasnosti i uměleckého stupňování svitu a stínu, avšak temnota je rozhodnou vadou; neprůhlednost, tajemnůstkářství, nepochopitelnost a nesrozumitelnost mysl naši neukojí. Jednota v jednotvarnost na jedné a v roztříštěnost na druhé straně vybíhá. Monotonie vůbec jest nejhorší nepřítelkou uměleckého díla, poněvadž ona jest matkou nudnosti, a umělecké dílo má baviti. Má hojné zástupce hlavního výrazu; nedostatek rozmanitosti objevuje se co stále stejné, stejné a stejné, nerozrůzněné, nerozdělené, prázdné, holé, hluché, jalové, suchopárné, pusté, toporé, tupé, studené, bez obměny a bez hybu, postupujíc až k mrtvosti, nikoli k smrti. Proti ní zas přemrštěná rozmanitost, bezeslohost, nepravidelnost, nesouměrnost, nedostatek jednoty vůbec se svými zvláštními odrůdami jako jsou nesouvislé, roztříštěné, divoké, nezřízené, nepřehledné, rozervané a zmotané až k těm útvarům, kde počíná komika, barokkní, burleskní, groteskní a t. d. Pravdivost v mermomocném nápodobení skutečnosti neočistěné vede k naturalismu, k ošklivostem i špinavým zjevům. Odstínův i jmen pro ně máme dost; často mívají výstrahy samy na sobě, co tepou. S druhé strany vzniká nepatrné, lhostejné, sešlé, zakrnělé, zakrslé a zas nezralé, nehotové, nevyslovené, zmrzačené, vzoru a druhu svému nepřiměřené; výtvoru samému vytýkáme pak nedůkladnost, nevýznačnost či nedostatek podstatných rysů a vynášení znaků pouze nahodilých, faleš, nevěrnost, až dalšími stupni ku pravé nepřirozenosti a nemožnosti. Může-li hudební skladba nejméně lháti, báseň lže někdy doslova, od jemných všedních hříchů až ku zločinné nepravdě, jež ethickému tribunalu podléhá. V otázce pravdy

vědecké aesthetika nerozhoduje, jíť záleží jen na podstatných rysech obrazu, tedy lež aesthetická jest jedině nevýznačnost. Jak uměna i se skutečností nakládá, ukazují báchorky, v nichžto přece aesthetické pravdivosti tolik obsaženo. Nedostatek síly co slabost, choroba, mdloba, chuderství, rozplývavost, mlhavost, malichernost, titěrkování, přílišné užívání diminutiv, dětinství, zženštilost, ženkýlství, nemužnost, impotence dodávají dílu buď ráz nudnosti nebo protivnosti, — jako zas přepnutím téhož znaku přesílenost, násilnost, nehoráznost, nadsazování, těžkopádnost, bombast, vypínavost, affektace velkotvárnosti, přemrštěnost sama vznikají. Sem vkládá se zvláštní odrůda umělecká, karikatura, totiž nadměrnost některé stránky v uměleckém celku, upřílišení, jímžto patrný a nápadný rozpoměr vzniká. Může se při všech aesthetických požadavcích jeviti, a tím všechny chyby, veškerá šereda do karikatury táhnou, nejen přesílení ve smysle kladném, nýbrž i v záporném, nezralost, zákrslost, mrzáctví se svými odstíny.

Tato určení týkají se všech živlův uměleckých, všech složek básně, hlavně ovšem pokud se objevují v zobecnělém vzorci, zevnější formy i obsahu, a sice každého zvlášť i poměru jich. Při obsahu pomýšlíme na obsah básnický, jehožto hodnota také na formách závisí. Potud mají zevnějšek a obsah vztah k sobě, i může mezi nimi souhlas neb rozpor se jeviti; velehojná řada pořekadel aesthetických odtud pochodí, jakož mezi nimi též jedna definice krásna vystupuje (krásno co souhlas mezi zevnějškem či formou a obsahem) — a tak i rozpor mezi oběma jest několikerý: buď skutečný aesthetický nelad, nebo pouhá nepřiměřenost; tu vznikají vodítka, o nichžto na místech příležitých jednáno bude. Krásno duchové však v užším smysle má svůj útvar přední na představování samém. Je-li představování krásné obrazným, jest protiva jeho bezobrazé představování (bez fantasie), čili vlastní neuměleckě představování, obsahujíc aesthetický výklad častého slova všednost. Totě představování obyčejné, nevynikající, zastaralé, otřelé, zevšednělé, vybledlé, slabé, v abstrakcích probíhající, ne dosti smyslné, úže nenázorné... až na druhé straně zas přemrštění jeho, fantastika, obrazivost bez kázně, těkavost bez vedení, bezuzdnost bez moudrosti, vyrozující dobrodružné, podivínské, obludné, nepřirozené a nemožné zjevy, bizarní, pitvorné, monstrosní a jinak ještě četnými názvy ustálené, pokoušející se o všelijaké strašidelnictví, nestvůry, příšery, čáry a kouzla, duchy a daemony, četná to poblouzení vkusu až k úplnému rozrušení osnovy duševní, kteréž

dříve co děsné zrychlení proudu představ se ohlašuje, bláznění, šílení. Vylíčený tento stav představování může býti předně zjevem skutečným na subjektě, a za druhé může býti objektivně vytvařován v pokusích básnických. Viz fantastické povídky, ztřeštěné romany, studie bláznův a neuznaných pageniův. Za plody takové klademe pak subjekty, kteří je zosnovali, a přikládáme jim vlastnosti plodů samých; mimo to jsou kolem nich jiní lidé, kteří si zas v podobných plodech libují a s autory se stýkají. Každé takové vylíčení vztahuje se tedy na literaturu i na obecenstvo její, jakož i v následujících druzích krásna duchového. Krásno na cítění čili vkus má svou protivu v uměleckém nevkuse, jenž si v kouscích krásna i v šerednu všeho druhu libovati může anebo též šeredno to zúmysla ploditi. Sem náleží nevkus, jevící se v nejapnosti, posuzování neaesthetické (stržení soudu jinými činiteli než formami), nedostatek jemnosti, hrubost, surovost, špinavost, — počínající urážením zákonníka společenského co se týče zvykův a mravův, zvláště pak se ukazující v věcech pohlavních a kluzkých, libování si v nahotách, dvojsmyslech a zjevných narážkách na vztahy zakryté. Proto nečistota, necudnost, nemravnost hlavně významem svým k tomuto odvětví směřují. V obou však nejnižší stupně strká člověk na zvířata — nestydatost, nezpůsobné, hrubě vyzývavé počínání, povrhání společenskými zvyky, na starořecký symbol psa (odkud kynismus), nečistotu vůbec a necudnost zvlášť na ssavce mnohopaznehtého z podřádu tlustokožcův (prasenství, sviňáctví), drsnost, bezcitost až ke krutosti na dravce (bestialnost, brutalnost). A zas jsou lidé sami takého vkusu, jiní pak vědouce to plodí pro ně literaturu přiměřenou, spekulují na ten pokažený vkus, lektají nebo zhruba dráždí chtíče smyslné, což se jim prostředky v poesii ustrojenými dařívá až k opojení a k úplnému zničení všeho smyslu pro pravou krásu a jemnost, — k děsnému zpřevrácení všech pravidel krásoumných zjevenému v pokřiku čarodějek: „Krása je šereda, šereda krása“, v nejvyšším to stupni romantiky, tak že všechny terminy uvedené mají své dvojstranné užívání, na původce a na plody; jakož opět na plody a na vnímatele v nich se kochajícího. Na druhé straně převrhá se cítění v citlivůstkářství, choulostivost, sentimentalnost, přejemněné krasocitství, romantické chorobnictví, v affektaci, nervosnost a nedůtklivost až k onomu silně slabému srdci, které jako J. J. Rousseau jemným cítěním cítění tráví. Konečně krásno na vůli čili dobro má svou protivu ve zlu. Zde temení zdroj sprostoty v pravém smysle či v nejnižším tak nazvané: nízkost mysli,

mrzkost (Niedertracht), zášť, zloba, podlost, zločinnost, ďábelství, pekelnost páchající ohavnosti všeho druhu, netušené a neuvěřitelné — se všemi svými menšími sestrami, se svými praktikami a obměnami jako sobectví, chytráctví, lest, lež úmyslná, podskok a podvod a j., — se svými postavami, pro něž jsou slova: podvodník, sobík, „zloděj“, bídník, svůdce, lotr, zlotřilec, padouch, a t. d.... Vady, které se objevují v mravní jakosti jakožto nedostatek energie, ryzosti, dobroty, vyrovnanosti, jasnosti v záměrech a jiné týkají se povahy také co uměleckého celku. Nic není tak srozumitelnou, dokonalou obdobou šeredna vůbec, nic tak průhledným jeho znázorněním jako zlo, tato jeho odrůda zvláštní. Pro zlo má totiž každý člověk smysl; hnus a ošklivost svou vyslovuje tedy nad ním spíše než nelibost nad šerednem („zlo se ošklivi“). I bývalo zlo se šerednem zrovna tak často spínáno jako krása s dobrem. Šeredno prý je zjevování zla, jako krása zjevování dobra; an vůlí se člověk vyznačuje, čistota vůle činí jej pěknějším, nečest ošklivějším a t. d.

Všechna určení tato ještě se opakují při druzích vztažitých, při komice, humoru a vznešenu. Vznešeno samo už jest přepnutím, i nemůže více přepínáno býti. Ale dělanost jeho, opičení stává se ošklivým, a vztahem ke vnímateli, který prohlíží pravý stav věcí, komickým. Velikost nadobyčejná, velikost přes míru, tedy přiblížná vznešenost může ozdobit, neb omluvit, neb aspoň zajímavým učinit i ošklivé a zlé. Co nás děsí a láká přec, děsnošeredné, děsné, hrozné, strašné, hrůzovelebné i hrůzošeredné sem sluší položit, i omyly u výkladě tragiky. Místo pádu vznešené osobnosti strojí někteří jen hromadu děsův, brodí se v krvi a zločinství, čímž jen odstrkují, ale nepovznášejí. Plody takové jsou jen všedně ošklivé. Humor co hraní s citem převrhává se v lehkovážnost, v lehkomyslné vtipkování, v neopravdovost, nedostatek váhy a podstaty, nebo dráždí a rozdvojuje co zlý duch rozmar, tupí a rozladuje; nebo jest pouhý pokrytec a lhář citu. První to stupeň do frivolnosti, té vlastnosti laškujícího ducha, která počíná půvabným lehkým dvojsmyslem, zvláště v pohlavních narážkách si libuje, ale postupujíc potupou a posměchem stíhá, co okolí celému svato jest. Nejvyšší stupeň frivolnosti jest pak potupné popírání všeho duševního, ušlechtilého a šlechetného, kdy mrav a řád, nadšenost, láska a pieta v rodině, v přátelství, ve vlastenectví, v náboženství líčí se za bloupost a slabost, zdělanou pro blbce.... Oplzlec popírá výši, a přece se jí posmívá — totě právě, co proti němu mysl mužnou popuzuje. Vědecké popírání jest něco zcela jiného.

Ale komika toho může všeho užiti, celou tu mnohotvarou nekrásu, nedostatek i protivy poesie do svého počtu vziti. Vnímatel těch věcí, pokud se stávají komickými, jest svým lépevěděním nad ně povznešen, ví, že to býti nemá a vlastně zde ani není, prohlíží marnost těch věcí a snese mnoho v tváři komiky, čím jindy by se rozhorlil. Ale i komika zas může se ošklivou státi svou dělaností, neb užíváním svých zbraní k účelům nehodným. Sem náleží všechno šeredno, které parodováním i travestováním vznikává. Není básně, kterou by nebylo možno zostudit. Je známo, kterak snadno báseň ošklivá zvrhá se do směšnosti, ano malým obratem hlasu nebo provedením nepatrného posuňku nebásnický způsob její předmětem komiky se stává. Avšak zbraň je dvojsečná. Obsah každého dramata, nejklassičtějšího a nejidealnějšího, mohu pouhým svým vypravováním travestovat a sice podle hotových pohodlných šablon. Nejhnusnější praktiky zde se vyskytují, když zostuzená povídka taká za báseň samu, za tresť její se vydává, aby se mohlo snadněji kritisovat a ničit, aneb aby se nemusilo kritisovat.

Šeredno stojí vlastně mimo uměnu, tedy také mimo poesii. Ono co šeredno básnické jest jedinou všeobsáhlou protivou poesie. V uměleckém díle nemá býti, neboť uměna jest vypodobování krásna, nikoli šeredna. Šeredno nemůže nikdy býti přímým cílem umělcovy činnosti. Ale přece se v uměleckém díle vyskytuje — ovšem, ale předně co podstatný rys skutečnosti, tedy už následkem požadavku aesthetické pravdivosti; za druhé při uvádění kontrastů, aby krásno tím více vyniklo a při zjednání závěru nový zdroj požitku se zjevil. Jako rozvedení dissonance nebo jako zjednání spravedlivosti, tak vůbec uničení šeredy plodí libost. Šeredno, tak můžeme tedy právem ale se zrnkem solí opětovati, jest někdy prostředkem, jindy pouhým zdáním, nikdy účelem. Rozřešení v pravém uměleckém díle nastane vždy. Mimo to, jak už naznačeno, zlo i šeredno svou velkostí mohou na nás působiti aestheticky. Básník je přepne, učiní je silnými, kterýmžto zřetelem však krásnými, dobrými jsou. K těmto náchmatům přidružují se ještě půvaby romantiky, rozmanité a nevystihlé, které se obracují též na přání, tužby a žádosti člověka jakožto jednotlivce, tím stávají se příjemnými, interessantními a šeredu jako kouzlem obalujíce ji dvoroschopnu činí. „Romantickým dostává šereda vnadu, ač jinak žádnou nemá, kdežto krása romantickým dostává ještě půvaby nad ony, které už o sobě má; romantické pozlacuje šeredu a oslazuje krásu“ (Zimmermann). I vznikají mísením šeredna, romantiky i krásna dokona

lého ony různé a hojné druhy míšené, příjemným a interessantním začínající a na obě strany v úplnou šeredu neb v úplnou krásu se rozbíhající. Tak vysvětlí se ono časté užívání šeredna v uměnách. Šeredno může býti příjemným, může býti interessantním, ano roztomilým a pro své přívržence žádoucným. Ano ti jsou někdy do svého vlastního šeredna zrovna zamilováni, poněvadž jest jejich, vzněcujíc jejich nitro způsobem jinakým, že je buď upomíná na smyslnou slast nebo jest symbolem horoucího přání — pravá toť láska „romantická“. Ona zvláště vynikne, když postavivše se na stanovisko co možná objektivní pozorujeme podivné, někdy zrovna nepochopitelné záliby cizého národa, nebo stavů, nebo dob minulých. Šeredno se do básně uvádí, aby konečným rozplynutím svým zvýšilo dojem. Nejširší to pole pro formu vyrovnacího závěru. Jeden zvláštní případ ještě sluší zde vytknouti. Když se šeredno ukazuje na poměrech duchových, na poměrech osob, neb aspoň zjevů takových, které si zosobněním přivádíme blíže, stává se rozvod jeho tím způsobem, že se ukáže předně málomocnost šeredna, tedy neškodnost jeho a spolu vnímatel, který tu převrácenost i marnost jeho zpozoroval, se povznáší nad ně, an lépe ví, že všechny jeho snahy jsou marny, že šeredno jen sobě nanejvýš něčím nepatrným škodí, ale v celku spíše prospívá tomu, čemu škoditi chtělo. I jeví se tenkráte šeredno co hloupé, ano směšné; z rozvodu jeho rodí se komika. Totě jádro oněch pěkných, různě utvářených vzorců, kterými na půdě aesthetiky obsahové ony tři pojmy dialekticky v souvislost přiváděny byly. Krásno prosté co thesis vymáhá svou protivu, totiž šeredno co antithesis; soubor jich, totiž návrat krásna ze své protivy k sobě samému jest komika. Šeredno jest zápor krásna, komika jest zápor šeredna, tedy jest vlastně zápor záporu krásna. Krásno šerednem přechází v komiku, nebo též komika jest vzjasnění šeredy v krásu, jest brána, kterou šeredno do umény táhne... a jakkoli podobné výroky o téže věci znějí. My znamenáme podklad pravdy, na němžto spolehají, ale nevížeme se dialektikou pojmův samých ani předčasnou či vlastně předjímavou dedukcí jich.

Soustava pojmův aesthetických pak ráda se přenášívá do skutečnosti; totě největší pium desiderium lidského plemene. Tak jako v uměleckém dokonaném výtvoru přese všechny dissonance konečně harmonie vítězí, a šeredno tam jen miznoucí vyššímu jakémus účelu sloužící živel jest, jenž ráz celku neodstraní, ale sesílí: tak jest i ve světě skutečném, celém. tak hřích, zlo, strast, bol jsou jen

miznoucí jevy ethického řádu světového, v němžto spravedlivost provádí nebo provede svůj konečný usmiřující závěr. Tak všechny protivy krásna se objevují jen co prostředky k zvýšení jeho dojmu nebo co pouhé přeludy a rozvádějí se v jeho vývoji tvoříce spolu tento krásný, skutečný svět: kosmos, v němžto vše jest poetické. — Považovati tento světovzor za více nežli za obraz a učiti jemu jakožto výtěžku střízlivého pozorování, jest překročovati meze aesthetiky a zabíhati v obor metafysiky. Aesthetika neví nic o skutečnosti; ať skutečný svět jest jakýkoli, onen svět jest krásnější než jiný, skutečný, který by aesthetickým a ethickým požadavkům našim se příčil. Faktum jest, že ve světě mnoho ne takým jest, jakým by býti mělo, a že zejmena ne všechno krásné jest, že dále v básnictví se to nejkřiklavěji zrací, an tam při nejpěknější formě zevnější může býti obsah sprostý a špatný.

Protivy poesie jsou četné a neurčité, jakož děje se při pojmech tak mnohotvárných, kdež nedorozumění snadno vzniká. Krásno jest pojem hromadný, tak i poesie naznačuje celou řadu pojmů souřadných: sílu, pravdivost, jednotu v rozmanitosti atd.... Když člověk jeden z těchto pojmů zvláště pozoruje a proti spojenému součinu ostatních jej váží, znamená ovšem jeho nedostatečnost, neboť jeden člen proti více rovnoprávným členům jest vždycky ve škodě. Když tedy sesílený účin krásna do mysli tane a člověk jiných četných činitelův nedbaje, hledí nebo má si jej vysvětliti jen z oné jediné formy základní, musí mu ovšem nezdar toho počínání se zjeviti, ano povstati zdání, jakoby tato forma právě byla něco nepodstatného a bytnost krásna v něčem jiném, v nevýmezném mysteriu ostatních činitelů záležela. Když vyjmeme sílu z pořadí nutných základních forem, — záleží krása v síle? Tak se ptají mnozí a dokládají, že krása už musí býti zde a síla jen že k ní přistupuje, že tedy stojí předkem zcela mimo aesthetický obor, že jest něco vedlejšího, silný člověk prý nemusí býti krásný, ano síla co síla jest brutalní, jest nepoetická; a tedy obratem ruky z jedné aesthetické formy učiněna protiva poesie. Jest pravý to opak počínání onoho, které z jediné formy chce odvoditi celé krásno, tedy ji přeceňuje a ostatní formy zamítá; kdežto zde ji zas nedoceňuje a ji zamítá. To se však může s každou opakovati. Není potřeba ukazovati ku správnosti: o tu se poesie prý nestará, totě pravá protiva její. Totéž o souměrnosti, úměrnosti, o pravdivosti, zkrátka každá forma o sobě pojata a měřena na působivosti spojených ostatních forem objevuje se nejdřív co věc vedlejší, pak co nepodstatná a nepo-

třebná, konečně co protiva poesie. Každá soustava na něčem jiném než na formě založená do svého obsahu obyčejně některé hlavní formy předkem vložila, nevědomky z nich své mysterium učinila, aby pak proti jednotlivým formám čelila; i páše se zde velmi mnoho zálud a podlud. Aesthetika formy má zde šíré pole k opravování, an psychologické i logické křivosti pravý smysl jí kazí. Teprv všechny formy u vzájemném pronikání, docelování i obmezování sebe dávají celý pojem o krásnu.

V celku jsou lidé udílejíce titul básně dosti štědří, ba hledí při tom často na nejzevnější formu. Než při vší shovívavosti něčím aspoň nás musí báseň poutati, a kdyby i měla mnoho poklesků, jen když něčím nad prosu vyniká, ku příkladu silou. Pak s básnickým výtvorem se má jako s velikým zlosynem, jejžto sice zatracujeme pro jeho činy, ale jehož energie při oněch činech osvědčená nám jistý obdiv vynucuje. Když ani toho není, žádné vnady, žádné zvláštnosti, žádné síly, zbude jen ubohý hříšník, — a takým hříšníkem jest mnohý veršovaný výplod, sbírka to zločinů slaboduchým chtíčem zkoušených a napolo provedených. Co ze všedního života vzato a pouze opakováno, co jeho povrchní náhled nebo beznáhledost jeví, co je pouhou zprávou o suchopárných abstrakcích, to ani ve verších básnickým se nestává, to jest kontradikce všeho básnictví, pravá prosa, slovo s hrůzou vyslovované. Dílo, celé jak jest, činí dojem jediné velké nejapnosti. Zde ani věda nepomůže; věda není poesií, ale ne vše, co vědou není, stává se tím už poesií. Jak jest na myšlence znáti, že se jí jedná o pravdu, jest to myšlenka vědecká, nechť by i obrazně proslovena byla. Tím spíše ji odsouzení stihne, když ani té ozdoby nemá. Mdlé úvahy, povrchní mudrování, opakování otřelých myšlenek, beze vtipu, bez obrazův a bez nálady, celá tasemnice planých veršů, rozlezlá a rozvodněná stvůra chce si pak též přikládati jmeno uměleckého díla, básně! A což nejlepší bývá, původce její sám ukazuje tak málo smyslu pro poesii, že předuosti její na jiných plodech ani neznamená, ba že dělej co dělej ani pochopiti nemůže, co poesie vlastně jest, však plod svůj za výtah krásy pokládá a s mistrovskými kusy největších básníkův v porovnání přivádí. Když konečně jednomyslným soudem veřejnosti přiveden v pochybnost o ceně básnické, uteče se k obsahu a v morálce, kterou verši svými rozšířiti chtěl, velebí Musu svou a všechnu krásu, všechno právo výtvoru svého.

My na stanovisku vědecké aesthetiky, kteříž nepřipouštíme, že dobrý obsah dělá báseň, nemáme moralisování ani vlastenčení

samy v sobě za básnickou krásu, a obsah s půvaby a zevnějšími účely jeho za lhostejný prohlašujeme. Právě tak rozhodně s druhé strany odmítáme mínění, že když obsah „dobrý“ básně nedělá, že by snad obsah „špatný“ byl k tomu schopnějším. Obsah má býti dobrý, odjinud se rozumí samo sebou; totě ethické vodítko. Obsah dobrý sám, pokud i formou dokonalou se nevyjádří, jest nám co látka aestheticky lhostejným; zahrnujem jej smýšlením, dobrou vůlí, upřímnou snahou, poučováním a podobnými. Ale obsah zlý nám v ethickém smyslu není lhostejný, proti němu bojujem a protestujem z celé duše své. Aesthetika má zde úlohu censorskou; nenutí sice aniž může koho nutit, aby konal dobré činy, ale odsuzuje toho, kdo spáchal zlé. Jestli že rýmované kázaní ještě není básní. ale může obstát, rýmovaná sprostota nebo podlost nejen že není básní, nýbrž jest jedovaté bejlí, z něhož národa roli dědičnou svědomitě čistiti máme. Oheň jest onen svatý živel, v němž jeho vina konce dochází.

## §. 18. Technika.

Poesie jakožto tvůrčí činnost, jakožto vtělování vidin, jakožto uměna výkonná čili produkce má mimo uvedené styky ještě mnohou podobnost s ostatními odbory, co se týče právě výkonů samých. Všude jest látka, kterou vypodobiti, všude material, jejž spracovati má; všude překážky, které přemáhati, všude výhody, kterých užívati, a řemeslné pochody, kterým se naučiti třeba. Znáti svůj material i ovládati jej, znáti obvyklé formy umělecké, druhy i pravidla jich, zkrátka to, čemu možná se naučiti a čeho i nadaný duch jen učením se zmocní, tedy učebnou i řemeslnou stránku uměny zoveme technikou její. Pokud hledíme na básnické krásno v užšími smyslu, jsou jeho materialem představy. Je ovládati jest lehko. v tom záleží fantasie sama. Jen některé zvláštní způsoby a útvary prvotní se ustálily, došly známosti a jmen svých po celém světě uznaných (ku příkladu běžné tropy, figury), a ony také do techniky se kladou (obratosloví). Přechod jde pomalu k zevnější formě. Známky představ jsou slova. Ovládati slova jest znáti mluvu. V tom už básník se cvičí od mládí, a každý blížní jeho je znatelem techniky v této části; znalost řeči u básníka je na vyšším stupni, jde hloub i šíř, ač všemu s povrchu přilepenému se vyhýbá. Konečně přichází při zevnější formě material zvuku, jenž podléhá též pravidlům aesthetickým i řemeslným. Stavba i provádění verše co do rythmu.

skládání větších celků, vodítka stran lahody a hudebnosti řeči mají ve všech stránkách sice mnoho učebného, ale kterak snadno se těm pravidlům naučit! Porovnáme-li básnění s hraním hudebním, co jest nástrojem (instrumentem) básníkovým? Fantasie a slovo! A kterak to snáze se provádí, zručným stává u porovnání s tím, co musí prodělati hudebník, než se svého nástroje zmocní, než „naučí se hrát“; co musí prodělati sochař, než dlátem a ostatními těžkými železy, co malíř, než tužkou a barvami zacházeti se naučí, nemluvě nic o staviteli: všechny tyto uměny zápasí těžko s materialem svým a útratou velkou ovládají jej. Básník naproti tomu má nejsnadnější postavení, jeho material je nejpoddajnější — myšlenka a mluva: tu se stýká s jinými lidmi a učí se své technice nevědomky už při prvním úsměvu matčině, při prvním štěbetání, při prvním pláči a smíchu, zkrátka v jistém smyslu je s hlavní částkou své techniky hotov už v prvních třech letech života; neboť tu naučil se mluviti, vyslovovati se. Proto s jedné strany do techniky náleží (mluvíme o vědoměm poznání pravidel) mluvnice sama: jestli že se do poetiky nepřibírá v celém rozsahu svém, stává se tak za příčinou, že se předpokládá, an i jiné obory řeč vyžadují a ji též správnou míti chtějí. Básník co umělec zúmysla pracující nemůže se spokojiti s oním trojletým výtěžkem, i zde jeho povinnost stoupá výše. Dále stylistika, pokud je na stupních občanské potřeby; zde básníku jako řečníkovi předpisuje další pravidla, anoť s významem hlubším i celé básnictví jest jakási stylistika. Znalost řeči, vyslovená v mluvnici, a znalost slohu, vyslovená v stylistice, bývá se od některých za dostatečný úděl básníkovi při produkci potřebný; je-li básník, to mu prý dostačí. To by byla tedy technika v nejchudším obsahu. Jiní za druhé přibírají k tomu zevnější formu básně, vše co se týče její aesthetických požadavků (o míře řeči, verši, rýmu, sloce). Na třetím stupni rozšiřují techniku ještě naukou o slově výhradně básnickém, pokud se na vnitřním obsahu zračí, tedy přibírají počátky vnitřní formy, což už vlastně do fantasie náleží a rozsah pouhé techniky zevnější přesahuje, chceme-li ji obmeziti na dojmy smyslové. Však dále i duševní formování má svou techniku, a řemeslný živel na ní jest aspoň ustalování určitých forem a jmen jich. V tom smyslu tedy též u vyšších vrstvách poetiky množství pravidel se objevuje, kterým básník se naučiti musí, kterých se zmocní cvičením, tak že každý útvar básnický má svou techniku, tím složenější, čím on sám je složenější a čím více souvisí s jinými uměnami, ku příkladu s hudbou.

My tedy dodáváme technice jiného smyslu, nežli se obyčejně v učebních knihách poetiky vyskytuje; techniku neprobereme v jediném odděleném odstavci, jakoby pak v ostatních odstavcích o ní řeči nebylo. Ohled ku technice musí nás provázeti po celém výkladě; ve všech důležitějších částkách jednati nám jest o čistých pojmech, tedy o věcech ve filosofickou aesthetiku náležejících, jakož i o pravidlech učebných, a sice při formě zevnější, při mluvě, při obrazích básnických, při písni i při dramatě. Není možná, aniž bychom násilí dělali přirozené souvislosti, všechna tato pravidla shrnouti na jednu zvláštní hromadu od ostatního oddělenou. Spíše příhodno jest představiti si techniku jakožto rozlehlou vrstvu, která se celou soustavou poetiky táhne. Kdo se však starého způsobu držeti chce, může si dle libosti z příslušných příhrad náležitý úděl technický vyníti a pak všechny sebrány si myslit v jediné knize s nápisem: technika.

An technika v poesii je nejsnadnější, může každý vzdělaný člověk se jí nejspíše přiučiti; jakmile mluvy užívati dovedl, už je připraven ku básnění, každý může o sobě říci:

Jest myšlenka má neskonalá říše — (látka a její material).

A slovo jest můj nástroj perutý — (prostředek a jeho material).

Na tyto nástroje jest hra nejlehčí; proto má básnictví nejvíc vykonatelův, proto bylo vždy a jest všeobecným darem božím za všech dob, proto jest uměnou nejvolnější, nejpřístupnější, nejrozšířenější. Nyní vypryskne též pravé světlo na básnictví prostonárodní. Můžeť umění lidové jen vzniknouti při lehké technice; lehkou pak je technika, kdy material je bezprostředně každému vykonateli dán na vlastní jeho osobnosti, a prostředek vyjadřovací či sdělovací též od něho zplozován jest. Tak jest při tanci materialem hyb, jejž tanečník rythmicky vypodobuje v útvary ušlechtilejší a na dané plastické krásno vlastního těla naněšuje; při hudbě je ton materialem a vlastní hlas prostředkem, při básnictví konečně je materialem vlastní myšlenka a prostředkem slovo (mluva). Pohyb, ton, myšlenky, při nich hlas i mluva, jsou mně bezprostředně podrobeny a beze vší hmotné přípravy jimi vládnu; i mohly vzniknouti prostonárodní tanec, prostonárodní hudba (zpěv s jednoduchým nástrojem), prostonárodní poesie, a poněvadž na jediném člověku všechny potřebnosti (hyb, hlas, myšlenky) se scházejí, vznikaly prvotní jich živly umělecké v těsném spojení spolu: tanec, hudba i báseň. Pro větší důtklivost a rozmanitost uměleckou utkvěl však

cvik na posledních dvou členech, jež dávají lidový zpěv, píseň, název to pro hudbu i pro básnictví platný.

Tím se tedy proběhací činnost uměn musických rozeznává od ustalovací v stavitelství, sochařství a malířství, kdež pro příkrost materialu mnohem více řemeslného vězí. Provádění jich bývalo skutečně řemeslem, ano ustalovací umění vyvinulo se z řemesla; kdežto uměny musické nemající té odvislosti na výkonech řemeslných mnohem více se rozšířiti mohly a proti oněm za svobodnější považovány byly. Musica, poesis a rhetorica ve středověku artes liberales zvány, ba poesie v protivě k uměnám smyslovým jest ars liberalissima. Kdežto apotelestické uměny spíše na určitý stav svůj (povolání) obmezeny byly, náležely už u starých Hellenův musické uměny ke vzdělání všeobecnému (tělocvik, hudba, literní umění). Tu bývalo vždy více povolaných, byť bylo vyvolených bývalo zrovna tak málo jako všeho vzácného.

Technika uměnu sice podmiňuje, ale nevyčerpá. Dokonalá zručnost v technice při nedostatku tvůrčího nadání plodí umělčí pych; ač při lehkosti techniky v básnictvu proň je nejméně místa, vzniká přec i zde a podporován bývá jinými přeludy plynoucími z duchové povahy umění básnického. Obratnost technická sama někdy strhuje na sebe jmeno umění v onom nejvšednějším smysle co překonaná obtíž něco udělat. Uměním je pak, co každý nedovede, co je hodně těžké a připomíná na všední pořekadlo: „to je kumst!“ O hodnotě aesthetické zde není ani řeči, i stanovíme slovo umělá, když výlučně naznačiti chceme konání aesthetické. Technika sama není naukou theoretickou, nýbrž vyžaduje cviku jsouc zručností konavou; nedostačí jen věděti, co se konati má, nýbrž nutno, aby člověk uměl, aby dovedl. Znalost techniky může tedy býti dvojí, pouze naučná či theoretická, znalost v užším smysle, a výkonná či praktická, totiž právě zručnost. K uměleckému tvoření nestačí ani jedna ani druhá, praktická znalost techniky jest mu však podmínkou. Nicméně není tím řečeno, že by nauka o technice neměla býti; tvoření umělecké vůbec a pravidla jeho stanou se v přirozeném vývoji nutně předmětem rozumového přemýšlení jako každá z počátku bezvědomá činnost. Jestliže tvůrčí síla ochabla, odstraněním nauky jí nepomůže na nohy; proto je všechno horlení proti theorii marno. Není to technika, není to vědomá znalost její, co zaviňuje nedostatek tvořivosti a rozmachu; tent byl už dříve zde a snaží sebe jen zakrývati technickými umělůstkami, minutiosním

prováděním nejtěžších a znesnadněných pravidel, okázalou virtuosností jazyka a rozměrů. Avšak i takovým aspirantům se mnoho podaří, kdežto kdyby neměli obratnosti technické, vůbec nic by nezbylo. Jestliže technika pravému básnictví nestačí, přece podržuje váhu svou.

Básník je *tvůrce*; *jak* tvoří, jest jeho věcí, jeho tajemstvím. Tu zcela volný jest. Vypsání tvůrčího pochodu náleží v přírodopis čili v psychologii básníka. (Viz ve Všeobecné Aesthetice odstavce příslušné §. 95—99.) V mysli se mu zableskne, básník je vzrušen *podnětem* (motiv) a učiní si nejprvnější obraz, pojme a priori celek, ale v mlze zakrytý: *pojetí* (koncepce); zjedná si *nástin* (skizza) jeho hrubými obrysy a pracuje na podrobnějším provedení, strojí, buduje, dokonává svou vidinu a vyslovení její, — hledá i čeká, pracuje nepřetržitě, s úsilím a zas příležitostně provádí ku příkladu nejdříve to, co se jemu nejlépe líbí, a jak mu *zápal* (inspirace) tvoření usnadňuje. Jen malé věci, jednotlivé črty, nápady, obrazy, podobenství, verše, písně krátké povstati mohou jedním rázem; větší báseň s formou zevnější složitou vyžaduje delšího času, svědomité práce a úmyslu. Každá stojí jako stavba na půdě mnohokráte rozryté, předpokládá mnoho pokusů, rozvrhů, změn, rumu a materialu zkaženého i namáhání duševního. Tu platí ony často uváděné obdoby s jinými uměnami: nejen se stavbou (stavěním), nýbrž i s malbou (malováním) a skladbou (skládáním), — a končí v předpisech, které dokonané dílo umělecké určují. Výkonný básník nezná slitování, verše mu nesmí býti líto. Tu mnoho přebásní a přibásní, mnoho vyloučí a často celku jiného vzhledu dodává. Z písně už hotové vynechá někdy sloky, z dramata sceny, které ho nejvíce práce stály, an shledá, že mu porušují jednotu nálady, že jsou zbytečnými, neb napjatosti škodí. Známo, kterak mistři zrovna nemilosrdně zacházeli se svými plody. Kdo je bohat, může trochu plýtvat. Někdy se předchozí práce schválně zakrývá, aby se účin zvýšil; ale to nenáleží v celek uměleckého díla, aniž na tom kritice záleží. Pochod tvůrčí má své právo, jest u každého jiný; kdo však by způsob tvoření měl za nutný doplněk uměleckého díla, mýlil by se. Kdo k básním svým připíše: „Složil jsem je za jednu noc“, podá příspěvek k osobní své historii, ale úsudek o nich v ničem nepozmění. Jsou-li drsné, řekneme, že měl déle pilovat, až by byly hladké. Jako zas naopak: kdyby byl léta o několika básních pracoval, zkoušel a měnil, jedno to, jen když básně dělají dojem lehkosti a zdání, že povstaly okamžikem. Zkrátka tvůrčí pochod

sám je pro báseň nerozhodný. Básník i tvoření musí úplně za plodem zmizet, a každá báseň má nám činiti dojem samorostlosti, jakoby byla povstala nenuceným, libým tokem nadšenosti, zvláštním vyšším darem mluvy, orakulem; na žádné nemá být viděti krůpěje potu, byť i byly vyrážely na horkém čele rozpáleného básníka. Ale z požadavku, že se má tak zdáti, nesmíme činit kategorii skutečnosti, požadavek, aby báseň jinakým způsobem ani nepovstávala. Tak přece činí lidé, kteří zaměňují aesthetické zdání s makavou skutečností.

Důsledkem přepjatého požadavku bylo by, aby každý básník byl improvisatorem. S patra složiti báseň o látce uložené tváří v tvář naslouchajících osob, předpokládá ovšem velikou obratnost, vlohu i cvik její, ale nyní se už dávno tak vysoko necení, jako druhdy. Na improvisaci jest něco nepřirozeného, a sice ona zrychlenost tvůrčího pochodu, an mezi udáním látky a říkáním hotové básně čas uplyne příliš krátký ba násilně zkracovaný. Nehledíc k tomu, že každý člověk, na nějž se hartusí, svým buď úzkostlivým neb nedbalým spěchem poskytuje nelibé, někdy trapné divadlo, bývají výsledky improvisace obyčejně bezcenné a jen vzhledem ke společnosti nebo ku příležitostem, kdež povstaly, po jistou míru znamenité. Obyčejně se veršostrůjce utíkati musí k obrazům a rýmům otřelým, k šablonám, jež obsahem málo změněným zaplňuje a dovede zde ovšem mluvy, jež „za něj myslí i hovoří“, náležitě využitkovat. Zajímavými tedy některé plody na ručeť složené bývají, ač neposuzujeme-li je přísně aestheticky, nýbrž právě vznikoslovně. Ale jinak ani mírou vlohy není improvisace, nýbrž jen ukázkou. průjevem zručnosti nebo daru konversačního. Mnohý pravý básník v tlaku a v rozpaku společnosti nedovede úst otevřít; pochod obrazivý v něm je příliš choulostivý, cudný, aby si dal zírati do dílny, spíše se utíká do své komůrky. Okázalost, dělaný lesk okamžiku, vychloubání jest hlubšímu duchu protivno. Náhlé dělání veršů, na látky nejpodivnější, s udáním rýmův ještě podivnějších nebo začátečných písmen a podobné produkce nejsou ani hraním, nýbrž hřičkováním. Spíše se může řečnictví tak pěstit; spíše u řečníka je měřítkem vlohy, co dovede s patra, u básníka nikoli.

## §. 19. Běh básníka.

Už za příčinou učebné techniky v umění svém bývá i básník po dlouhou dobu učněm, musí prodělati školu. Nejpotřebnější vědomosti o řeči (mluvnice, pravopis), o stylistice, o měření slabik

a stavění verše, o rozvětvení básnictví rozšiřují už všechny vzdělavací ústavy. Tam je básník žákem vedle jiných žáků. Mimo to prodělává důležitý běh ve svém nitru, obyčejně od okolí jeho málo pozorovaný. Bývá více než soudruzi dojat jednotlivými básněmi, zahloubává se do požitku jich a radostnou bázní povznáší se k myšlence, že sám by něco podobného dovedl. Odpozoruje si svá soukromá pravidla a pouští se do nápodobení plodův zvláště milých. Cvikem v potají prováděným se utvrzuje v známosti pravidel dalších i v poznávání vzorův; jeho požadavky rostou též, a často stydí se za své prvotné pokusy, když je měří pozdějším měřítkem vytříbeného vkusu. Branou k vyšším stupňům zůstává bedlivé studium, jež básník tím snadněji podnikat může. Když v první žízni ku poznání básnictva po vzorech se shání, nechť volí velké vzory. I to značí vlohu, že šťastnou rukou si obírá úlohy a už z mládí k jednotlivým poletům se opovažuje, když ještě ani perutě nedorostly. V době té pak nestačí vloze se vyvinující jen to, co náhoda jí byla dala do rukou; ona vnímá do sebe mnoho a mnoho, nemůže se nasytit, poznává víc a víc, proniká hloub a hloub, porovnává poznané plody, až na svém příhodném nejlibějším živlu volně utkví. Jestliže učeň onde v prvním stadiu učí se poznávati nejpotřebnější náchmaty, nejhrubší vrstvu řemeslného odbude: mohlo by se toto druhé stadium porovnati vhodně s tovaryšstvím. Tovaryš také cestuje od mistra k mistru, čili jak Komenský ještě pravívá, vandruje, pracuje v dílně mistra, u kterého se mu nejvíce zalíbilo, nápodobí jeho díla i způsoby (je kopista), pomáhá, ale učí se dále a zasvěcuje do útlejších a útlejších tajemství; jen že při básníku vandrování po mistrech pohodlněji, laciněji, zkrátka idealněji se děje. Básník navštěvuje přes mezery času i prostoru nejvzdálenější dílny a může je přiváděti v bezprostředné sousedství, by je prohlédl a veskrz spolu porovnával: vedle Homera postaví Shakspeara, vedle Sofokla Schillera, vedle bible písně lidu svého.

Zas umění básnické stojí v protivě k uměnám smyslovým, které vesměs obtížnější techniku, tedy také delší a namáhavější běh učebný mají. Nejen že „učení“ zde je v mnohem užší obdobě s učením řemeslným, nejen že učeň více k mistru odkázán jest: za účelem hojnějšího rozšíření zručností mechanických i uměleckých zřizují se ústavy, kde se všem těm věcem řádně vyučuje: školy umělecké, akademie. Tak pro svou složitou a s vědami exaktními i s výkony mathematicko-technickými spřeženou „techniku“ jest architektura přímo členem mezi odbory ústavů polytechnických. Pro malbu

i tvarbu zřízeny jsou četné ústavy po větších městech evropských a amerických, a rovněž pro hudbu (konservatoře), v jednom i v druhém případě akademie čili vysoké to školy. Z příčin velezjevných básnictví nejméně zevnějších podpor zapotřebí má, pro ně žádné podobné ústavy, žádné akademie, žádné university se nezřizují, ani professoři poesie se neustanovují. A kdyby se i založily, byly by v nebezpečí, že výsledkové jejich náhle překonáni budou někým, kdo jakživ v básnické akademii nebyl, žádného professora neposlouchal. Nedostatek jednotlivých ústavů je poesii zas nahražen tou okolností, že počátkové poetiky se objevují na všech školách, pokud tíhnou ke všeobecnému vzdělání. Co se však na oněch školách cvičí a vyučuje, představuje nám jen nižší běh poetiky; aesthetických otázek se tam sotva dotýkají a vyššího vzdělání pro uměnu svou musí básník sám si dobývati, samostudiem a životnou zkušeností. Literarní spolky, kdež básnictví je také odborem, jsou něco jiného: tu se scházejí už tovaryši a mistři aspoň domnělí.

Tak prožije básník dospívající mnohou periodu, začíná tu i tam, sáhá ku blízkému i k dalekému, pochybuje, zkouší, hledá, ba přicítí se k nejrůznějším směrům, než najde svou nejlákavější vrstvu, jež jeho vloze nejvíce přiměřena jest, než, jak říkáme, sebe najde. Několikrát snad jej špatná cesta svede, zdánlivý zdar mu kreslí budoucnost ještě slibnější, ale vše se ukáže býti klamem; básník musí cesty zvolené zanechat, pozná sebe líp, vychovává se dál a vzdává se toho specialního odstínu, pro který vloha jeho zřízena není. O všech rozmanitých událostech svého nitra básníci sami vypravují dost, líčí, kterak se vzdělávali, vyvinovali, a dávají příležitostně významné příspěvky k životopisu své vlohy a uměleckého dozrávání. Z přímých výpovědí i z narážek v té neb oné básni prohozených možno pak sestaviti celou duševní podobu básníkovu, ustálenou jeho tvář a vývojosloví jeho, kteréž i nejširší kruhy z příčin přemnohých velmi poutává. Předně, nehledíc k jiným otázkám, každá taková monografie bývá sama umělecké dílo, jakýs druh literarního romanu; k tomu přistupuje nezakrytý interess, jejž mají lidé pro znamenitou osobnost své skutečnosti, pro všelijaké příběhy netušené, více méně pikantní, a konečně plyne kritika básní samých tak pěkně, že se stává příjemným poučováním rozšiřujíc své aesthetické zásady. Nicméně hlavní váha spisův takových spadá v dějepis literatury; proto ač musí míti aesthetiku za lubem a s té strany přísná nepodjatost soudu, tak s druhé strany šetrnost a svědomitost dějezpytce na nich se vyžaduje. Každé větší

dílo básnické má svou historii, a nelze ani všeobecně vytknouti, kterak by povstávati mělo. Podněty jsou nejrozličnější a průběh činnosti se velice mění: básník vůbec je vždy na stráži, naivně si osvojuje všechny básnické krásy, se kterými se potkává, a někdy ve zdánlivé zahálce pracuje nejsilněji, studuje nejvíc. Život i literatury jsou rozestřeny před ním. Jiskra mu kmitne mozkem, jen svit mu zůstane z ní, ale v pravý čas rozhárá se v celý požár, v němž tvrdý kov materialu se roztaví a v ladné formy vylíti se dá. Proto musí básník svou vlohu proniknout, její zvláštnosti nejen co se týče látek, nýbrž i co se týče způsobu práce. Vloha jest jako složitý nástroj, který své vrtochy má a chytrého s sebou zacházení vymáhá. Zkrátka básník musí též poznati sebe; musí nejen viděti svět, ale procítit sám jak možná všechno, co lidským srdcem hýbati může. Ne zevnější zkušenost jest u něho hlavní věcí, ale vnitřní.

Konečně jest vychování básníka hotovo. Tovaryš dosáhl úplné zručnosti, má panství nade všemi výkony uměny své, ovládá material, řeč, i zná pravidla poetiky, tak že boj s překážkami beze stop zevnějších probíhá. Jistotu, bezpečnost, obratnost, vládu nad mechanickou a stavební stránkou si opatřil a je v tom ohledu virtuosem. Tu musí trud námahy zmizet, každý plod musí se zdáti, jakoby byl povstal sám, nenuceně a bez obtíží. Poněvadž přemáhání překážek je práce, nemluví se při básnictví rádo o práci. Básně dělat, jen s příhanou se říkává; »dělanost jest výtkou ukazující, že látka není přemožena.

Nyní teprv je básník vybaven z pouta techniky, když ji do sebe přijal; nyní může svou vidinu teprv dokonale vysloviti: tu se vidina jeho zjeví se všemi svými zvláštnostmi, i pravíme, že má básník svůj způsob. To se jeví z nejnižšího stupně od užívání jistých slov a obratův, které častěji než jindy se zjevují, až k budování celých výtvorů básnických, na kterých se projevuje jako promyšlená soustava pravidel uměnných, stojících v podřadění pod jedním hlavním pravidlem, básníka vyznačujícím. Všude a všude, nechť básník píše cokoli, dostavuje se ona soustava pravidel zas, s hlavním pravidlem v čele: toto jest ku příkladu výlučná jednoduchost, jednoduchost za každou cenu, tedy násilná někdy krátkost výrazu až k nesrozumitelnosti pokračujíc, ale majíc svůj zvláštní půvab. Ba podle ní poznáme autora všude; u druhého zas je plytvavost. Jakož první i při líčení nejsložitějších námětův zkráceným, jednoduchým zůstával, tak naopak druhý nemůže zavadit o věc

nejjednoduší, aby ji nezaplnil bohatstvím slov a obrazův pronášeje všechno nádherně. A zas podle toho jeho plody poznáváme všude. Třetí vyslovuje všechno s velikým nákladem síly, s důslednou bezohledností, která překvapuje, ba někdy až i vkus uráží; ale nic platno, v tom právě spočívá jeho hodnota, jeho přednost či „síla“. Čtvrtý hledá spásu svou v něžnosti; vybírá si látky jemné, utíká přede všemi drsnostmi života, ale umělcem přece zůstává, jemnocitnost dochází přiměřeného výrazu, on má sílu svou v něžnosti. Jiný konečně soustředí snahu svou na zevnější formu; lahoda a zpěvnost mluvy se mu stane cílem, jeho verše se zpívají samy, tak že básník zrovna prý závodí s hudebníkem a spolu na vývoj mluvy rozhodný vliv projevuje. I má každá básnická osobnost (individualita) na tom stupni svůj význačný způsob, manýru v dobrém smyslu, svou silnou stránku, pro nižto výtvory vzdor všem nedostatkům jinorodým znamenité jsou. Básníci v nich ne všem požadavkům, nýbrž jednomu plnou měrou vyhovují, jsou sice jednostranní, ale v té stránce mají svou hodnotu; nejsou klassičtí, avšak za příčinou jich výbornosti podmíněné zveme je polomistry. Oni mají své vady, pravda; ale chlouba břídilova, že podobných vad nemá, nepovýší ho proti nim. Oni jsou básníci, mají kladnou přednost, již vysloviti lze, kdežto pouhému břídilovi každá kladná přednost schází; on není básnickou individualitou. Znamenité plody učiní i manýru básníkovu milou v kruzích jemu bližších, ano význak manýry bývá zrovna brán za význak krásy, — tudíž počne nápodobování. Každá vyznačená individualita shromáždí kolem sebe kruh přívržencův, napodobitelův, utvoří školu.

Manýra však v nezastaveném postupě stane se slohem. Když ne více jednostranný náhled, přemrštěné jedno pravidlo, vláda jediné formy aesthetické se jeví, nýbrž jednotná soustava pravidel vyhovujících všem formám aesthetickým čili přirozenému vkusu, ponechávajíc formou vyrovnacího závěru přece nejširší pole volnosti básníkově, tak že on své zvláštnosti ne odstraniti či potlačiti, nýbrž zdokonaliti a zušlechtiti může, pak tvoření básníkovo na základě úplného ovládání techniky dostoupilo dokonalého stupně, má svůj sloh. O manýře se může ještě mluviti, zda oprávněna jest či neoprávněna: při slohu vyšetřování to přestává. Manýra jest ku slohu as tolik jako rys ku povaze. Jako jest povaha soustava zásad čili pravidel vůle rozmanitých ale pod jednu čelnou zásadu volně podřaděných, tak sloh soustavou pravidel tvůrčích vůbec. Sloh tedy jest pojem všeobecně aesthetický, umělčí, po-

vaha však pojem ethický, pro jedno zvláštní uměnosloví, ovšem nejdůležitější, platný. Výrazy stran hodnoty obou vyvinují a užívají se rovnoběžně. Co pro člověka v ohledu mravnosti naprostou chválou jest, může-li se říci o něm, že má povahu, neb an se určení to týká podstaty lidské, že jest povaha: to v ohledu tvůrčí činnosti platí o umělci týmže významem jakožto vyslovení největší záliby, řekne-li se, že má sloh. Sloh brán zde ve smysle nejvyšším nejen co výraz umělecké individuality, nýbrž co výraz umělecké individuality nejdokonalejší, která už všem požadavkům vyhověla, — básník stal se mistrem, totiž při obrazotvorném nadání svém zmocnil se i techniky úplně, tak že mistrovství považovati lze za jednotu vlohy a školy, obrazotvornosti a zručnosti. Tím se rozřešuje spolu otázka položená ve starém výroce: Poeta nascitur, orator fit. Kdyby se kdo řečnictví oddal, všech osvědčených pravidel se zmocnil a nejlepších vzorův následoval, nestane se přece velkým řečníkem, nemá-li vloby, není-li řečníkem rozeným; a zas básník rozený nestane se pravým umělcem, jestliže svou vlohu nevzdělává, jestliže sám sebe také neudělá. Svrchu položený výrok bude tedy teprv pravdivým, když do každé z jeho vět přidáme sloveso z věty druhé: Poeta et orator nascitur et fit. Prv než vlastnosti dokonalého básníka přímo se uvádějí, zpozoruje se a vytkne, že nade všechny obyčejné zjevy a polomistry vyniká, že jest vyvolencem mezi množstvím povolaných, že jest větším než oni, a tudíž v tomto všeobecném praegnantním smysle velikost prostá za nejbližší znak jeho se brává. Jeho pojímání věcí jest veliké, jeho sloh, jeho názor jest veliký, každý výraz mohutný a p.

K určování zevrubnějších rysův pravého mistra vracíme se k odstavci §. 9tého, kdež vyčteny jsou vlastnosti dokonalé básně, a dodáváme souhrnem: Mistr má všechny vlastnosti, které potřebny jsou ke tvoření dokonalých děl básnických. Potřeba tedy zopáčiti z odstavce všechny vlastnosti klassické básně, přijednati ku každé přiměřenou mohutnost duševní a sjednotit je na jediném duchu. Kdežto všechny vlastnosti onde zněly co požadavky, jest jim zde vyhověno, an učiněny jsou plynulými rysy v obraze dokonalého básníka. Že kolem mistra se vše opakuje měrou větší, co jsme už vytkli v kruhu polomistrův, rozumí se samo sebou: dílo mistrovo jest nebývalé, an podle posavádních pravidel nebylo možno utvořiti ho; jest původní čili original, z něhož abstrahováním učňové nových pravidel dobývají, aby o další téhož rázu díla se pokoušeli. Jestliže každý polomistr má svůj soukromý kruh násle-

dovníků, obdivovatelů, přívržencu, rozšiřuje se hlouček ten na veřejnou školu, jejímžto sluncem mistr jest: a jako Rafaela, když do své dílny šel, provázelo padesát malířů, tak ve zvýšené podobě děje se posud a nejpředněji velikému básníku. Pravidla sama nevědomky vznášela se tvůrci na mysli, on však nevyslovil jich, než činem podal je, ukázal je přímo vtělena na výtvoru svém. Souhrn těchto pravidel jest jeho svrchovaný vkus: vycítit podstatné věci, jakousi smělou ale naivní bezohledností je pošinouti vpřed a přese všechny zdánlivé nesprávnosti docíliti účinův nejhlubších, že nám nové dílo zrovna zázračným připadá, totě tajemství a výsada mistra. Některé nesprávnosti jsou však jen zdánlivě hříchy; jsou totiž mistrem zúmysla uvedeny, aby sílu jeho ladu objevily neb jednotvárnost přerušily neb na nové lepější pravidlo upozornily. Dle zvyku též o nápadných nesprávnostech tak soudíváme, dávajíce jim oprávnění jakés, podle zásady, že v uměleckém díle dokonalém nic není bez účelu; ale přednostmi je nečiníme. —

Hlavní věcí však zůstává fantasie. Básník pravý představuje jinak než obyčejná mysl, představuje hojněji a obrazněji; vidí lidem a věcem do duše, představuje si místo všeobecné myšlenky hned jejího zástupce, místo rozdílného mínění hned spor, hádku a bojovníky, znamená mezi všemi zjevy podobnosti, které se jinému zraku zakrývají, užívá jich ke vzájemnému objasnění a plodí z nich vtipy, metafory a podobenství, tvoří si postavy, tká, děje tam, kde ještě prázdno zeje a umí spolu vše vysloviti, tak že vnímavý duch druhý za básníkem totéž vidí, čije, představuje, cítí, tuší... Vše to-li si zvěcníme v mohutnost, obdržíme onu tajemnou fantasii, na níž při básníkovi podstatně záleží — všechno ostatní je vedlejší. Žádná kombinace jiných vloh nenahradí fantasii; hluboký cit, železná vůle, důkladná učenost, znalost světa ještě básníka nečiní, ač velký básník bez nich není. Tím méně to platí o letoře, přirozenosti, komplexi a jiných zevnějších attributech, jeli brunátný, bledovlasý, kadeřavý, rousný, flegma, sanguinik atd. — na tom nesejde, jih i sever mají své básníky! Též vrtochy, podivínské způsoby, rozmrzelost, a cokoli vše lidé mívají za neomylná kriteria vlohy básnické, jsou přece jen věci vedlejší. Vysvítá to z toho, že jsou celá hejna lidí s vrtochy a podivinstvím, a přec o básnictví ani stopy v nich! Proto obrazy o básnících dotýkající těchto vedlejších věcí tuze do podrobna, nedaří se, nejsou exemplarické vzory, jak by básník vůbec měl býti, nýbrž jsou podobizny (portraity) jednotlivých osob.

Vyčítání jednotlivých vlastností v obraze mistra neděje se tedy s úplností theoretickou, ba podle znamenitých zjevů ve skutečnosti, ku kterým pozorovatel blíže jest postaven, utkvívá se na té či oné vlastnosti nejvíc. Pokud si vlastnosti vyčtené v jednotě in individuo myslíme, činíme si tak obraz o veleduchu tvůrčím čili geniu, jenž tvoření i vkus má v míře pro naší známost nejdokonalejší. Tak povstávají ony zajímavé vzorné obrazy o velikánech básnictva, obrazy, které se mění, více nebo méně nahodilého ukazují a také svou historii mají. Každý kruh literarní má svůj ideal rázu všeobecnějšího, jenž se v členech zpodrobňuje. Nejdokonalejší se ukazují pak v obraze, který je všechny obsáhá a platí pro všechny doby a místa co klassický vzor básníka, čili ideal poety, jemužto se osobnosti básníků skutečných blíží, tak až se ze skutečnosti samé ztrácejí v krajinu báje, která jest mimodobá a nedostihlá — Homer, Shakspeare.

## § 20. **Povolání básnické.**

Jedna ohromná námítka proti aesthetice a vodítkům jejím s vítězoslávou se uvádívá, že totiž život sám není takový, jakýmž jej prý ona maluje. Ba v pravdě že není. Není vše krásné a dobré, co ve skutečnosti se vyskytá, nesmíme se tedy klamati vespolek zakrývajíce pravý stav věcí a sváděti se přáním, aby jinak bylo. Aesthetika však má jinou úlohu, než líčiti skutečnost; kdyby se jí o nic více nejednalo, nebyla by aesthetikou, nýbrž statistikou, dějepisem nebo čímkoli podobným. Říše její leží v jiné vrstvě nežli v přízemí skutečnosti, šíp námítky odtud vystřelený ani nedolítne její podstaty a zůstane nanejvýš v přízemí svém pobídkou ukazující na idealní vzory. Něco jiného jest výkonná uměna; tu říše aesthetiky styká se s jinými požadavky, s hmotnými a společenskými poměry, s důtklivostí tělesných potřeb, s tlakem a hrůzami pozemského bytu, kdež krásy se nedbá a jiné mocnosti o vládu zápolí. Básník co člověk je postaven do toho víru, však vzory ethické, kterak se v něm chovati, platí jemu též.

Při každém umělci mluvíme o povolání, a sice rozeznáváme dvojí význam slova. Povolání vnitřní vztahuje se ke vloze samé, tedy při umělci hlavně k obrazotvornosti; kdo ji má, jest povolán k umění, nikoli však už vyvolen. Výrazy jako vnitřní hlas, nezdolný pud nitra, volání ducha, pokyn Boží, vnuknutí a dar ducha svatého, básník rozený, básník z mi-

losti Boží, a podobné, jsou jen pozměny více méně obrazné téže pravdy. Tak chceme-li o někom napověděti, že všechny hlavní podmínky uměleckého tvoření v něm se shlukly, řekneme: Toť umělec, z povolání — rozuměj vnitřního! —

Však jest také povolání zevnější, totiž ono, jehož člověk účasten jest vzhledem k ostatním lidem, ve společnosti jich, v obci, tedy povolání občanské. Poněvadž umělec nevznáší se v neurčitu mezi nebem a zemí, než co samosvojné individuum žije někde a někdy, v prostoře a v čase s jinými jednotlivci, musí též on míti jakési povolání občanské. V něm záleží živnost čili zdroj, z něhož člověku hmotná výživa plyne. Na volnou činnost však nemůže ono býti připoutáno; předně ona, právě že volna jest, byla by nestačným podkladem tomu, co řízeno jest krutě nutnými zákony a stále v čase trvá. Co se tedy při umění může státi povoláním, je pravě ona řemeslná část, totiž šírý obor techniky jeho; neboť zde je stálá mechanická práce možná, tedy také živnost. Učitelé, kteří na akademii působí, jsou umělci též, ale našli v umění své zevnější povolání, učíce jiné prováděti vidiny, utvařovati svůj material a poznávati praktické stránky umělecké činnosti. Průhled po všech podobných ústavích v městech evropských i amerických je velice poučný stran poměru umělcův k zevnějšímu opatření hmotného života. Z oněch ústavů nebo opravdovým sebeučením připraveni vystupují umělci do praktického života jakožto živnostníci: stavitelé i architekti s rozličnými odstíny uměleckými a živnostenskými, malíři pokojův i dekorací, malíři podobizen, a taktéž hudebníci, poněvadž hudba svým nynějším rozšířením nejvíce příležitosti k výživě poskytuje. Vždy a všude však pozorovati lze, že ne za vidiny — a ty jsou výtěžky volné tvořivosti — nýbrž za jejich úplné neb částečné provedení hmotná odměna se dává, a že tedy ve hmotné honorování tím spíše lze uvésti jistý řád a na základě jeho výživu zjednávati, čím patrněji obtíže onoho provedení technického do očí bijou.

Pohledněme jen bedlivěji na tvořivou činnost, kterak se v nitru skrývá a tam beze všeho klopotu tak lehce odbývá! Vždyť se stalo příslovím, že myšlenka všechno zmůže, že letí rychlostí blesku ku předmětům nejvzdálenějším, že provádí své skoky bez obmezení, ba ústa lidu praví, že myšlenka neplatí clo: v tom záleží právě volnost její. Kdyby se za pouhé představování, nechť obrazotvorné, měl dávati hmotný honorář, kterak by mělo odhadováno být, když se našim zrakům tak úplně skrývá? Jen pokud se jeví, může o jeho odměnách řeč býti, totiž pokud podá výsledky své v hotových

skutečných plodech. Za pouhé básnění se nedává nic. Vidina vůbec každému odhadu se vymyká; někdo si svou vidinu smyslí snadněji, za krátký čas, někdo déle přemítá, tak že by se v odměňování ani spravedlivost uvésti nemohla. Ale za práci, pokud na zevnějšek vystupuje, se platí, a nejočitější osvědčení je právě technický pochod, jenž je každému na očích a také ve hmotném světě něco mění. Podstatu poměru, v němžto uměna stojí k občanskému povolání, k živnosti, ku prospěchům i neshodám jejím, můžeme tudíž vyjádřiti větou, že uměna výkonná stává se tím spíše povoláním, čím těžší má techniku. Tak jest vykonávání stavitelských vidin povoláním, i malířství, i sochařství. Stavitel, sochař, malíř mají výkonnou uměnu za své povolání občanské, ona jim k tomu dostačí. Každé z těchto umění může býti „stavem“; každý, kdo říká: Chci býti stavitelem, nebo malířem, sochařem, ano i hudebníkem, klade rozumný smysl do svých slov táhna se přímo k životu samému, ohlásí živnost svou a stane se odborníkem úředně uznaným. A jak stojí básnická uměna k životnímu povolání? Její technika je nejlehčí, básník se nemusí hmožditi ani kamenem ani barvivem ani instrumenty, a proto jeho občanský přízvuk je nejslabší. Básnictví za příčinou snadnosti své techniky jest nejméně schopno státi se povoláním občanským. Kdo na otázku: „Čím budeš“? odpoví: „Básníkem“, neřekl tím pro občanský život nic, ač pro aesthetické ocenění nejvíc, ano tolik, že i velicí básníci na počátku dráhy své ostýchali se s programem takovým veřejně vystoupit a přihlášení učiniti. Výkonné básnictví není žádným povoláním, není „stavem“, nemůže býti výživným zaměstnáním čili professí, ono jest úplně siré, všeho hmotného prospěchu zbavené, ale za to zase vznešené, nejduševnější a nejvolnější ze všech umění, nemajíc nic klopotného, nic hmotně pracného, nic banausického na sobě. Nechodíc za chlebem, nemohouc tedy živiti svého muže, jest přece s to, aby jej nejbohatěji těšilo; jestliže vtělování vlastních vidin, provádění plánův, uskutečňování myšlenek jest pravou nejhlubší a snad jedinou slastí člověka, dostalo se jí básníkovi měrou znamenitou, tím znamenitější, an on nejspíše své vidiny vytvářiti může. Básníka blaží tvůrčí pochod sám.

Tato oblaha spojená s uznáním vrstevníkův nebo s výhledem na spravedlivé ocenění bývala vždy a posud jest pravou a jedině přiměřenou odměnou básnickému duchu. To znamenal věnec bobkový, jejž Hellenové vítězům podávali. — oné hmotné ceny neměl. Ba nebylo by ani záhodno, aby básnictví se vyplácelo; neboť na ma-

kavou mzdu chystalo by se pak příliš mnoho nepovolaných živlů, které zevnější prospěch láká. Jak z něčeho kyne zisk hmotný, aj tu lidé sedají na vějíčku, tu se věci zmocní činitelé nekalí, tu přicházejí protekce, přátelství, kameradství, strany a k vůli penězům vědomky i nevědomky podmýlají aesthetický soud. Jim neběží o krásu, ale o peníze, a proto kdyby hmotných otázek nebylo, bylo by mnohé básnické dílo zůstalo netknuto výměšky nízkých úst. Proti aspiracím obchodnickým toho druhu sluší básníkovi jedno slovo: Odi profanum vulgus et a r c e o!

Básnická činnost, pravá a šťastná, každému hospodářskému odhadu vzdoruje. S jedné strany nemajíc aequivalentu ve světě hmotném stala se přece zdrojem velikých cen a prospěchů hmotných. S druhé strany i krásná báseň pouze myšlená nebo na nepravém místě nebo v nepravý čas do světa vyslaná, neb dokud není šíře uznána hodnota její, jest v hospodářském ohledu pouhé nic, tak že při největší slávě pohrobní nikdo na ni spolehnouti se nemůže. Otázka honoraru spadá jinam, an se vyměřuje jinými ohledy než jen hodnotou básně. Uměna může živiti, pokud se stává povoláním, živností. V jistém stupni ovšem i při básnictví tak jest, a sice tehdy, kdy činnost básnická sama vejde v občanské podmínky, kdy básník sám buď se stane členem živnosti, neb ze svého daru si živnost zařídí. Tedy ku příkladu stane-li se členem redakce některých novin; tu mu zajisté jeho dar vynáší, ovšem, ale pokud je členem redakce. Nebo když se stane dramaturgem divadla, závodu to živnostenského nebo veřejnými prostředky tak či onak podporovaného. Nebo konečně když se mu podaří psáti romany, které se hojně čtou; pak si může mimořádným způsobem opatřiti velkého bohatství — jakž toho příkladem jest Jules Verne, — nebo si v tom případě zařídí pravou továrnu na vyrábění romanů, jak to učinil Alexander Dumas st. Nebo zarazí a ohlásí kancelář, kde za určitou cenu možno dostati básně na objednání, příležitostné k oslavě osob, svateb, křtů, narozenin, svátků a p. Všecky podobné případy jsou buď zcela mimořádné nebo stane se spisovatelství řemeslem, nebo konečně odporuje básnickému duchu přímo. Básnický závod čili etablissement je contradictio in adjecto; kdo by si ho přál, byl by hrozně malý básník, byl by „b á s n í k o b č a n s k ý“ (bürgerlicher Dichtermeister), básník povoláním z e v n ě j š í m, snad s protokollovanou firmou, ale nebyl by básník povoláním v n i t ř n í m.

Zneuznávání těchto jasných pravd vedlo k mnohým osudným omylům a předsudům. Jednak v obecenstva širších kruzích utkvěla

ona podivná představa o básníkovi, která jej vždy v opposici proti všemu občanskému povolání kladla. Nezřízenost, nepořádek, rozervanost, lehkomyslnost, nesprávnost, nespolehlivost až i genialní darebáctví, to, myslí se, náleží k nutným rysům básníkovým; toť romantika nepořádku, ač ji největší básník novověku jak náleží vyvrátil. Shakspeare byl řádným živnostníkem a předsevzal si docela opravdově, darem svým sobě prospět, byl vážný, rozumný, ba občanský až nad míru. V pořádných poměrech žíti pokládáno jest za nesrovnatelné s pojmem básníka. Nejen bol, strast, zmořenost, ale i chudoba byla činěna kriteriem pravého básníka, bída Musou, hlad Apollinem. Ovšem bylo dosti zjevů žalostných, kterým pouť pozemská krutě se odbývala, bylo mnoho spisovatelů, ba básníků dobrých, kteří v rozpacích hmotných zpustli a bídně zahynuli. Ale to má býti právě důkazem, že ani básníkovi bída hmotná nejde k duhu. Že by pak jen chudina byla schopna poesie, tvrdosrdný bohatec neb aristokrat ale zbaven vší možnosti a stížen kletbou nekrásy a prosy atd..., to jsou průpovídky socialistické, kterým ani ti nevěří, co je pronášejí. Ani básník rozervaný nesdílí s nimi hrůzu přede vším, co slovem „občanský“ zavání; vyjímá z hrůzy ku příkladu francouzskou revoluci a co s ní souvisí, a tentýž muž, který vším občanským povrhá jakožto poutem otrockým, ducha nehodným, snaží se zaváděti místo oslovení: „P a n e!“ jiné oslovení: „O b č a n e!“ Jak tu slovo zcela jinak zaznívá!

S druhé strany mnozí zas, kteří měli chuť básněním se obírati, dělali si přeludy o výsledku zevnějším, zejmena ten, že společnost lidí ostatních je živiti bude, jakmile drobátko dají znáti, že umějí verše psát. Než dejme tomu, že by se společnost lidská najednou rozhodla a zákon vydala, aby poetové jakožto lidé ku živné práci neschopní na veřejné útraty živeni byli: což by se tu hlásilo lidí, že jsou také básníky! Ale „jen pravé poety živit!“ odpovědělo by se. Jak se pozná, kdo skutečně toho jmena hoden jest? Ne slovy, nýbrž skutky, a na ty by se musilo zas čekati. Tedy by přec nebylo poetům pomoženo; z e z a č á t k u by se musili vždy starati o sebe. A muž to dovede, an to náleží mezi jeho první povinnosti. Je-li povinnost svou konat, známkou povahy, vysvětluje se známá okolnost, že mužové, kteří při dobrém nadání duševním přece o sebe se starati nedovedli, vždy jevili jakýs osudný nedostatek v povaze; byli to vždy lidé větrní, lehcí a nespolehliví. Nepodmíněná hodnota člověka visí však na povaze, nikoli na vloze umělecké. „Buď povahou!“ jest první ideal a platí všem

lidem; „buď básníkem!“ přichází za ním a platí jen několika lidem. Ona věta jest imperativ kategorický, tato hypothetický. Však kdo tvoří povahu svou, je v jistém smyslu také umělcem, a povahotvorství jest národu potřebnější než všechna ostatní umění.

Myslíme-li si poetu co nadaného člověka, dovede všelicos lépe, než jiný člověk prostřední neb nepatrné vlohy. Co se ode všech lidí žádá, nemůže býti básníkům prominuto, ba od nich budeme žádati více, an jim duch svěřil bohatší hřívnu. Jednotlivé případy lidí pošetilých to nevyvrátí, kteří majíce sebe za básníky nechtěli se ničeho řádného uchopiti a v životě pak zanikli. Buďtež výstrahou jiným, kteří by se rádi touže drahou brali. My zde ovšem předpokládáme poměry normalní, a v nich je zahrnuto, že člověk sám si dobývá, co k životu potřebuje. Případy, kde se tak neděje, jsou výminkou; ani uvedení skutečného bohatství nezvrátí normu vůbec uznanou. Neboť bohatství musil někdo nahromaditi, tedy dobyl víc nežli spotřeboval, a dědic jeho musí aspoň spravováním toho bohatství se zanášeti, což činnost duševní zrovna tak pohlcuje jako opatřování výživy. Vůbec spolehání na náhodu bohatství musí v statečném lidu mizeti, za to více jistota se ujímati, že upřímné píli a vytrvalosti všechno se podaří. Zvláště člověk svobodný, sám a sám stojící, neměl by se nikdy dovolávati jakési bídy hmotné, — je to vždy divadlo ponižující. Proč nepracuje? vznáší se pak na všech ústech: Spinoza brousil skla, Rousseau opisoval noty ... a což Kepler? Tvůrčí síla, nikoli plané lechtání lenosti, bude pamětliva, že jest člověkem mezi ostatními, a nedá si od žádné bohyně poesie malovati straky na vrbě, nedá se podvádět ani si zakrývati něco, co poslední z lidí ví. Proto spíše — tak můžeme říci — pravý básník má vzhledem k životu hodný úděl střízlivosti v sobě, smýšlí zde jako jiní lidé, pochopuje zásadu příčinnosti i v tom jejím specialním případě, že kdo chce jísti, musí pracovati a hledí si opatřiti pevné půdy pod nohama, právě aby mohl své vidiny vtělovat. A tak vidíme často básníky v nejrozličnějších zaměstnáních a úřadech; dovedli tam působiti dobře, nezapomenutelně a shledávali v pravidelném chodě mechanických výkonů přiměřenou obměnu proti nespoutanému rozmachu své obrazivosti, nalezli tam tu léčivou míru proti jejím rythmům divokým.

Kdo básníkem skutečně jest a nejen za zevnějšími příčinami básnickou povahu affektuje, má něco praskromného v sobě; ty jednotlivé výbuchy, kterými opak skromnosti prozrazuje, přesvědčení o výbornosti a nesmrtelnosti jsou jen básněním, v hlubokosti veliké mysli

spíš tají se něco jiného, jakási netečnost k rozhlášenosti vlastního jmena, ba zakrývání jeho jako u Shakspeara, něco, co upomíná na sokratické výroky velikých mudrcův o nepatrnosti lidského sebe většího vědění. Významné slovo Newtonovo, nejplodnějšího genia exaktních věd, neškodí nikdy uvésti: „Nevím, jak se jednou budu světu zdát, sám sobě však připadám jako chlapec hrající si na břehu mořském, jenž pro svou vlastní zábavu sem tam hladší oblásek neb lesklejší lasturu než obyčejně najde, an před mými zraky leží zcela neprozpytován veliký ocean pravdy.“ (Brewster, Life of Newton.) A v básnické literatuře neznám krásnějšího výrazu oné jindy snad zatajované ale v skutku cítěné skromnosti než Hálkův epitaf:

Nic nejsem víc nežli ta růže,
Nic víc než slavík v podletí;
Mé lístky s jarem opadají,
Má píseň v jeseň odletí.

Však jako slavík má svou chvíli
A růže v vůni propučí,
Tak duch můj k své se chvíli hlásí
A co je v něm, to zazvučí.

A to mi dosti, v chvíli pravé
Že vydechnul jsem nápěvy,
V nich zaplesal jsem beze stesku
A dotesknil se úlevy.

Pak nechť i zahrajou si větry
Nad hrobu mého trávníkem:
Já v chvíli své, v mých růží květu
Jsem přec jen býval slavíkem!

Co kamenů a kovu často básníci nahromadili na pomník svůj a trvalost slávy své s nimi porovnávali! Zde jen slavík a růže — a přec jaká básničtější věčnost naznačena je tím symbolem, jak pěkně v tomto výraze skromnosti kmitá též protiva její, ale zdůvodněná, radost a sebevědomí básníka!

Vše to pověděno jest o povolání zevnějším. Rozeznávali jsme však také povolání vnitřní. O něm bude řeč jiná, však i výklad krátký; neboť „vnitřní povolání“ jest výraz přenešený z poměrův světa zevnějšího na dar ducha. Jak onde, značí „povolání“ i zde zvláštní schopnost a míru vlohy, že čím se člověk býti praví neb zač ho jiní prohlašují, tím i v skutku jest opravdu a zcela. Tu nabývají platnosti pravidla všemu povolání vytčená. Pro umělce

však ještě jiná, která jeho šťastnou vlohu vyznačují. Spíš budeme shodovati se s pravdou, když básnické nadání za štěstí, za přízeň osudu prohlásíme, nežli za zdroj neštěstí a útrap. Básnění jako hraní hudební nejen city budí ale také tlumí a konejší; kdo bol svůj vyslovil, už se nad něj povznesl. Krásno vůbec je člověku pro radost, k zábavě, uměna ozdobuje svět, a když říkáme, že nemá účelu zevnějšího, chceme naznačiti, že má jen ten účel: člověka způsobem nejušlechtilejším baviti, nic víc a nic míň! Básník je bavitel v první řadě. Ať se živí čímkoli, básněním se bude bavit a vyplní slovo Schillerovo, že, máli člověk s krásou jen hráti, ale také jen s krásou hráti, svým tvořením se povznese nad potřebu jiných her: „Um svůj těmi bav caparty, měr kdo vyšších netuší!“

Uměna je hra, — proto je blaživá a veselá. Tím ji nesnižujem, aby se snad stala věcí lehkovážnou (vilis); aniž bychom radu vyvozovali, že kdo zvolil uměnu za povolání své, aby ji ledabylo odbýval. Nikoli, v tom případě jest uměna něco vážného, opravdového. Hračka pro děti je zajisté věc nepatrná, nic na ni nezáleží; a přec kdo robí dětské hračky, musí to dělat se vším úsilím, beze žertu, jakožto své odborné zaměstnání, nechce-li se minouti se zdarem, nechce-li, aby konkurrence ho přemohla. Vše to však platí jen při účelech zevnějších, když totiž činím sobě podmínku, abych ve světě něčeho dosáhl. Pokud uměnu za volnou považujeme, nemáme jí činiti takých podmínek, ale ani nemáme nic od ní očekávat. Výrok, že „Vážný je život, veselá uměna!“ — má svou plnou pravdu a odhaluje svůj smutnější rub, když jej obrátíme, když na vážnost života se zapomíná a veselost uměny se jemu vodítkem činiti chce. Pak se ukáže, že marná, nicovatá jest uměna. Ona má právě jinou říši. Z povolání básníkem jest, kdo uměně život věnoval, její hru sobě úkolem učinil a s to jest, aby se k vůli ní mnoha jiných prospěchů vzdal maje ji za hlavní věc. Bez závisti učiní tak, jakož člověk chceli v něčem velikých cílů dosíci, musí jiným lidem mnoho, velmi mnoho přát.

## § 21. **Dilettantství.**

Kdo se produkcí uměleckou obírá, aniž by byl umělcem z povolání, jest milovníkem (amateur) nebo na vyšším stupni ochotníkem (dilettantem). Slova ta, zvláště slovo dilettant má tolik smyslů, kolik proti němu stojí odstínů v povolání. Tak za prvé znamená dilettantství přímo vnitřní povolání proti občan-

skému; kdyby byl cech básnický nebo akademie, mohlo by se státi, že člen jejich, tedy zapsaný básník, odborník ve svém zaměstnání jest menším básníkem než někdo jiný, kdo členem cechu neb akademie ani není; že nejen větší vlohu má, nýbrž i vskutku krásnějšími plody se honosí. Tou měrou má dilettant jakýs pochvalný ton, pokud odborník jakous příhanu. Ale věc se může obrátit. Dilettantismem naznačuje se nedostatek vnitřního povolání, jakýs nedostatek ve vloze, jinak třeba skvělé. Kdo ku příkladu má obrazotvornost, ale málo píle a vytrvalosti, neprovede přece nic většího, zůstane při rozběžích, nástinech, plánech a slibech, — uměleckého díla však nedokoná. Umčna ho láká k sobě, ano lze říci, že Musa ho miluje, ale on není dost hotov, k vůli lásce její něco obětovat, přemoci sebe, vzdáti se rozkoší smyslných nebo planých zvyklostí, pilným být a vytrvalým, a tak láska zůstává bez plodů. A objeví-li se plody, jsou kusé, nejednotné, pouhé úryvky neb strakatiny. Sem náleží ta četná třída fragmentistů čili úryvkářů.

Nebo schází obrazotvornosti. Člověk miluje Musu, ale ona nemiluje jeho. Tu nevyjde také nic rozhodujícího, žádné zákonodatné dílo genialní, nýbrž jen díla statečná, správná sice, ale přece nezapírající onen osudný nedostatek. Při vší práci a snaze své zůstane ten člověk jen dilettantem. Dilettantství v tomto smyslu činívá se pak znakem vůbec výtvorů nezdařilých a jalových; značíť neumělost, neobratnost, naivnost, hrubost, neúplnost, nezralost, nehotovost, břídilství, až i patrnou málomocnost. Dilettanti tací bývají k činnosti umělecké puzeni zevnějšími ohledy, ku příkladu planou marnivostí svou, nebo nedočkavou ctižádostí, ziskem, vlastenectvím nebo baží po něčem, k čehož dosažení jim zdání uměleckosti posloužiti má, ucházejí se svým básněním o nějaký prospěch, jsou zkrátka ambitionisté čili uchazeči.

Než otázku dilettantismu rozhodneme, všímněme si rozdílu, jejž činiti jest nám stran dilettantství u vědě a pak v umění. Při umění záleží jen na výtvoru, nic na náhledu. Výsledek rozhoduje, výsledek posuzuje se. Když jsem umělecké dílo hodnotným býti shledal, nesejde na tom pranic, kdo jest původcem jeho, zda odborník zda ochotník. Každé umělecké dílo, jakožto vlastní celek je poukázáno na sebe, je svým světem a nestará se o poměry ostatní. Básník sice souvisí se svými okolnostmi, ale nemusí se o tuto souvislost starat. Na jeho plodě může patrna být, ale nechť si to jiní vyhledávají. Při vědecké činnosti je souvislost plodu

s celým stavem vědy mnohem patrnější; všechna svrchu vytčená určení o dilettantismu platí při ní též, ale mimo to ještě jedno, které právě na onu souvislost se vztahuje. Tu jest dilettantem každý, kdo nestojí na nynější výši vědeckých známostí nevěda o posledních výskumech, které v příslušném oboru novou dobu zjednaly. Tu nejde říci: „Já chci si zachovati původnost, i nebudu nic čísti, nic studovati, všechno jen ze sebe vyvážím.“ To možno (po jistý stupeň naturalistický) v básnictví; u vědě však jest povinností spisovatelovou, aby znal všechny posavádní výtěžky; proto se musí učiti, totiž je přijímati, je sobě osvojovati, z čehož právě hlavní znak člověka vědou se obírajícího učiněn jest: učenec. Podává-li soustavně poklad některé vědy, nesmí nic důležitého vynechati, musí sebrati v jedno všechny poznatky, co možná celý obor obsáhnouti; zde by hanou bylo, kdybychom říci mohli, že v jeho spise nesetkáváme se s myšlenkami cizími, as jako kdyby Laplace skládaje „mechaniku nebes“ byl vynechal myšlenky Koperníkovy a Newtonovy! Nežli zpytatel počne tvořiti, musil se udělati učencem; básník může tvořiti dříve. Zde tedy mezi dilettantismem a odborem je skutečná hranice, docela zřetelná, kdežto v básnictví, právě že jeho tvoření není tak souvislé a onu logickou soustavu přesných pojmů netvoří, mistrovství a dilettantství jen co do hodnoty plodův se liší.

S vědeckým dilettantstvím pak souvisí hlavně jiné naznačení zvláštní odrůdy učenecké, což musíme lišiti: Samouk (autodidakt), jenž nemusí utkvěti na stupni dilettantském, ač jeho výtvory a výroky mívají dilettantský ráz. Samouk jest, komu poměry nebo vlastní povaha (umíněnost, stud, vzdorovitost) nepopřály, aby návodu užíval, kdo se tedy všeho bez učitele sám dopíditi musí. Ztráta času i práce je s tím spojena; mnoho mu zůstane tajno, čemu se snadno přiučiti, mnohý náchmat, mnohý prospěch, kterého se jednoduchým ukázáním zmocniti mohl. Vyučování se vždy děje se strany učitele, ať už na základě nauky nebo pouhé zkušenosti, přece podle jakési soustavy; kdežto samouk málo kdy se vzdělává soustavně. Jakož tedy samouk podrží vždy známky jakési neobratnosti, příkrosti, je to s druhé strany průjevem vlohy samostatné, kdo samoukem byv přece výše dosáhne. Samouk neštítí se námahy a podnikává energicky, co pro své poučení za potřebné uznal. Samouk ve filosofii dočte-li se, že k zdárnému filosofování je potřeba znáti mathematiku, pustí se do ní netuše obtíží, které mu přemáhati bude; kdežto dilettant ve filosofii i při soustavném

návodě se strany učitele tuto trudnou stanici bude hledět obejíti. Další důsledek osamoceného postupu samoukého jest, že se mu nedostane dosti porovnávacích členův, aby podle nich vlastní hodnotu svou odhadoval. V tom ohledu je vždycky jako člověk, který se nikdy neprodukoval. Buď ho popadá úzkost nebo přepych. Samouk se buď nedoceňuje nebo přeceňuje, schází mu měřítko. Nejapnost samouka vyniká však jen tehdy, kdy jest mezi lidmi, kteří pravidla a vzory jemu neznámé znají; není-li sudího, není soudu. Původci písní lidových jsou samoukové a naturalisté, ale svědomí je čisté, žádné reflexivní vědomí o nedostatcích netlačí ho. Proto nejapnost plodův zdá se nám roztomilou — dokud jmeno autorovo neznáme. Jakmile *ono* vystoupí *spolu s* jeho plody, mizí zřetel lidový, my posuzujeme to co poesii umělou a nejapnost pozbude své roztomilosti, už se hlásí úmyslnost, dělanost dilettantských pokusův. Básně samouka Vaváka nebo samouka Chládka a jiných to stvrzují dost. Samoukem nicméně je skoro každý básník, a může jím býti, poněvadž učebného není tolik; ale nemá-li zůstati dilettantem, musí míti *samoukou horlivost*, musí býti s to, aby pravé divy studia konal k účelu pravdivosti svého díla, ku příkladu historického dramata, musí zkrátka sám si nahraditi akademii básnickou a sám se vzdělávati. Beze studia bude míti pokus i nadaného básníka ráz dilettantský, bude svědčiti sice o vloze svými jednotlivostmi, ale celek stavbou, chybami proti správnosti a význačnosti o nedostatku uměleckosti.

Básnictví zvlášť má významné postavení k dilettantismu. Hledíc ku kategorii zevnějšího povolání, jež v tomto umění se neobjevuje, řekněme, že vlastně všechno básnictví je dilettantstvím; tomu smyslu odpovídá i svrchu vzaté rozdělení mezi poesií a uměnou, či přesněji mezi uměnou duchovou a uměnami smyslovými. Pokud tyto připouštějí občanské povolání, lze při nich rozhraní mezi odbornictvím a dilettantstvím snáze a sice *zevnější známkou* určiti. Kdo je v „pořádku“ zapsán, kdo „se učil“, jest odborníkem, kdo není zapsán, dilettantem. Co se týče však vnitřního povolání, kdo by je chtěl hned z několika plodův počátečných měřit, rozhodně je potakat nebo upřít! Ono během času samo se osvědčí aneb umlknou ústa nepovolaná, což obé zpočátku dráhy při prvních pokusích nedosti zjevno jest. Dále, což důležitě spadá na váhu, technika při poesii je tak snadná, že vzdělanec vůbec jí stojí blíž, an dovede myšlenku svou neb cizou tak neb onak vyjádřit, tak že lidí básnících může býti veliké množství, poměrně více než producentův v jiném

umění; přednost básnické uměny, míti lehkou techniku, bývá tedy příčinou, že mnohý má se za básníka, kdo jen veršotepcem jest. I celé doby v literatuře se tímto rázem vyznačují, celé školy, ba jmena někdy dosti velebená. Tu se ukazuje, kterak i mluva sama jest umělecký výtvor, že ač materialem jsouc přece útvary aesthetické obsahuje, že je hýblem činnosti, a sice tím více, čím vzdělanější pro jistý obor jest. Čím více mluvou jakous už bylo básněno, tím snadněji se básní, totiž veršuje a frasuje dál. Proto neschází takých hlasů, kteří v dilettantství všechnu hrůzu spatřovati mnějí a je tedy šmahem a zhurta odsuzují; podle nich dilettant by vůbec neměl ani býti. Soud tento je jednostranný, přemrštěný a zneuznává důvodů vážných, které proti němu se kladou, zejmena v poesii. Připusťme mu, že dilettantství zavinilo mnoho nešťastných zjevů, že vyplodilo stvůry, které umčnu kompromittují, žádoucnému rozšíření dobrých věcí překážejí, jsou na újmu vkusu a svým původcům mozky matou, vpravujíce jim předsudek o genialnosti, a podobné namítky; o všech platí: Tollatur abusus, maneat usus! Proti špatným p l o d ů m obracujž se kritika, ale brojiti proti b á s n ě n í za účelem tím, aby se zamezilo vznikání špatných plodů, bylo by zamezovati také vznikání dobrých. Ano dobrá báseň je vzácný zjev, totiž mezi velikým množstvím básní chatrných zřídka kdy se objevující. Rozdílové jdou po stupních. Z velikého roje dilettantův vyvine se teprv přirozeným způsobem jeden posvěcený básník, jakož jest ve všem lidském snažení. Mnoho lidí musí c h t í t i, než se jejich vůle v jednom člověku zdatněji vtělí; dlouho a dlouho se musí básnická činnost provádět, cvičit, než se zjeví v geniu co dokonalá fantasie. Brojení proti dilettantství svědčí o jakémsi nedostatku historického smyslu, nechápe nauku vývoje, z něhož nikdo vyňat není, ba vznikává samo jen v affektu, do něhož znalce nebo mistra přivádí pohled na mrzáckou nezdaru. Affekt však je špatný soudce a zhoubný rádce; jen chladný rozum má rozhodovat. Příroda pracuje jaksi hrubě empiricky, totiž podniká zkoušky za zkouškami, ba provádí mnoho pokusův nezdařených, nežli vzoru nebo stupně k němu dojde. Už v nejbližší zkušenosti vidíme, že dilettantské pokoušení kvete zvláště v mládí, kdy bujné neurčité dmutí nitra tak rádo se brává za skutečnou sílu a za tvůrčí dar, vření citu za mohutnost; každý čilejší žák na gymnasiu slyše o verších pokouší se o něco podobného, a kdyby z toho nic jiného nevzešlo, aspoň se cvičí v slohu, v lahodě jazyka, v posuzování jiných plodů, tříbí svůj vkus a zjednává si hojnost výrazů. V celku pracuje dilettantstvo ku prospěchu básnictví, je zajisté ušlechtilejší

vrstvou v mnohohlavém nevýmezném obecenstvu, než ony drsné tlupy jeho, které dojmům uměleckým ani přístupny nejsou; vede sebe i své známé kruhy nepřímo ku pravému oceňování dokonalých zjevů, an na sobě ukazuje a zakouší, že jeho síla při všem vypínání k nim naprosto nestačí. Konečně nastoupí přece klidnější sebepoznání, mladistvý vznět se tlumí, marnivost se ztrácí, život přichází se svou povinností, — a dilettanti jím vyléčení skládají pero, aby vyvolencům tvořili nejvděčnější obecenstvo. I všechny nadsázky, kterými se dilettanti na vzájem zdobili, bohulibě klesají v hrob zapomenutí; celé to rozkošné názvosloví, že tento soudruh jest Homer, onen Shakspeare a Goethe dohromady, třetí že jest reformator neb docela vynálezce literatury, a jakýmikoli výrazy ještě bodré kamaradstvo svou uznalost za jiné podobné poklony projevuje, vše zaznívá jako zbožňující lyrika lásky, usíná pak bez hluků a bez následků, nesmí tedy do slova bráno býti. Totě pravidelný průběh ochotnického losu ve všech uměnách, ba ve všech oborech duševního snažení, básnictví pak se odtud nejméně smí vylučovati.

Jen tenkrát želáme na dilettantismus, když snoubí se s neskroceným slávomamem, když vystupuje posupně na veřejnost sáhaje po vavřínu a s to jest, aby jej s hlavy hodnější trhal, když porušuje soud rozhodujících kruhů nekalými prostředky a vkusu zkázou hrozí. V prvním případě věc rychleji se odbývá; uchvatitelská choutka dojde brzo svého pádu. Pokřik: „My jsme my, první duchové tvůrčí a genialní“ zarazí sice mnohé ucho, ale když výtvory přece a přece zjeviti se nechtějí, nelítostná skutečnost všechno poopraví. Tvrdošíjnějším však bývá uchvatitelství v druhém okruze, kdež nemohouc tvůrcem býti chce aspoň na soudcovské stolici se udržeti.

V tom případě pych umělčí význačným způsobem se jevívá. Jestliže tvořit a o zákonech tvoření toho přemýšleti není jedno, tak že i vyvolený umělec chtěje kritikem býti neb nauku aesthetiky vzdělávati, kázni vědecké se podrobiti musí: jest dilettant naplněný domněním svého umělectví rychleji hotov a na základě svých chuderských plodů nejen básníkem než i mudrcem se býti domnívá, osobuje si neomylnost soudcovskou a vede si vůbec mnohem neskromněji než by sám jeho ideal si vedl. Osobní neb strannická choutka, přízeň, závisť neb chlapecký vzdor urvou jeho soud v určitou stranu, kdež pak přirozeným závažím nevědomosti setrvává. Těm lidem o básnickou hodnotu ani neběží, nýbrž o pouhý justament, o vrtoch, o zdání autority neb o jiné ještě malichernější věci! Z nich se berou veleznámí nižší skeptikové, kteří gusto in-

dividuální prohlašují za jediného pána krásy, aesthetiku neuznávají a možnost její popírají, — vzhledem k svým vlastním osobám mají pravdu, an žádnou „aesthetiku“ nepoznali. Nejprotivnější sofistika se roztahuje, frasemi dávno odbytými zakrývá mělkost svou a svede přece mnohé nebystré oko, aby ji mělo za hloubku.

Želáme na dilettantismus, když nezřízené jeho sebepřeceňování plodí onu nervosní choulostivost, která ani kritiky snésti nechce, hned urážena bývá a sebe tím výše staví. Když se jim řekne: „Co jsi napsal, není pěkné“, vztahují to hned na osobnost svou, vykládají to za urážku a stavíce se na podstat svého povolání nebo své učenosti nebo svého vlivu v národě, berou odtud podporu pro svou domnělou vlohu básnickou. I povstávají takto nejkrutější polemiky veřejné. Jiní zase v tichu hřeší, což jest chvalitebnější, ale nedůtklivost jejich v jinou stranu se osvědčuje. Zakládají si také na každém plodě svém nesmírně a když se jim podaří nějakou starou historii lásky v novou novellu ohřáti, několik veršův usmolit, už domnívají se, že nad jiné lidi povýšeni jsou, povrhají řádným zaměstnáním a repraesentují ono duševní fouňovství, které staré řády nerovnosti v říši ducha zavádí. Kdežto oni prví zakládají si na nějaké jiné vlastnosti své a odtud soudí, že mají býti uznáni za básníky, jen proto že jsou politikové, professoři, urozenci atd..., činí druzí naopak; ti domýšlejí se, že jsou básníci, a soudí odtud, že mají býti uznáni také za velké politiky, učence, přeláky. Takových antithesí v podobiznách dalo by se vyčísti mnoho. Skutečné zjevy jsou nad míru rozmanité a vzdorují pokusům klassifikačním. Celý průvod podivných, žalostných i komických postav se nám před očima kmitá! Co vlastností zdánlivě neb opravdu sobě odporujících vejde se do jednotlivce! A tak i odstíny básnické vlohy úžasně se kombinují nejen s ostatními vlastnostmi člověka, nýbrž i mezi sebou. S nadáním pro určitou specialitu rozhodně vysloveným pojí se často nápadný nedostatek pro specialitu sousední. Někdy básník lyrický nemá smyslu pro hluboké dojmy dějin, ač jeho soudruh zrovna na témž poli se vyznamenal; onen utonul v zátiší, které se tomuto dětinským zdá. Normalní člověk, jinak třeba ničím nevynikající, ač verše sám neskládá, přece dovede krásu jich obou pojmouti a oceniti. Jim samým však schází něco v některém záhybu mozku tak jako slepému nervus opticus. Jsou podobni lidem, kteří poslouchajíce ku příkladu Smetanovu symfonii „Z českých luhů a hájů“ nebo Dvořákovy „Tance“ diví se jiným a nemohou pochopiti, co tito na tom hřmotu mají. Tak

v širém dilettantstvu někteří mají smysl pro některou stránku básně, řekněme pro nejzevnější architektoniku její, krásu však živlů básnických naprosto ani neznamenají. Teprv když jim slovy pomůžeme, všímnou si věci a uznají konečně krásu a pochopí moc její. Jiní konečně nedají si docela nic vmluviti, neslyší a nevidí, jim kázati jest vskutku jako slepému o barvách. A podivno, zrovna tito bývají obratní v něčem velmi blízkém, virtuosové na jednom nástroji, ač virtuosnost na jiném pochopiti nemohou; básník nemůže pojmouti básníka! Každý známe podobných zvláště překvapujících případův asi dost, z lidí obyčejných, kteří jmena nemají. I na známých jmenech se doklady vyskytují, ale která jsou z naší přítomnosti, jsou už tím samým chráněna. Konečně jsou i případy v literarním světě proslulé, kdež uzavřenost proti jiným zejmena vyšším odstínům vlohy dochází nejříznějšího výrazu. Pravý odborník v divadelnictví, mistr techniky, výtečný dramaturg a původce tolika zdařilých obrázků veseloherních. Roderich Benedix nemohl pochopiti Shakspeara! Kothurn se mu vezdy zdál chůdami, rozmach směšným nebo nebezpečným. Benedix proti Shakspearovi, ač oba byli básníky, představuje zrovna typus úplného nerozumění...

Nebo zase žeháme na dilettanství z důvodů zevnějších, když bludičkou svou odluzuje řádného člověka z přiměřené jemu dráhy, na nížto by sobě i celku mnohem více prospěl, když onde jen břídilské trosky vyrábí, však přese všechen nezdar v sebeklamu trvá a statečnou k jinému zaměstnání vlohu neb celý život svůj dětinstvím maří. Mnoho lidí lichým pudem tak nutkaných zahynulo, ale nových soudruhův nepoučilo. A konečně ještě jednu vinu nese nepovolanost. Přílišné vystupování domýšlivců, vtírající se nezpůsoby jich přivádějí veršování v úvěr tak špatný, že jemnocitný vzdělanec rozhledu širšího rozhorlenč se ohražuje proti přímyslu, jakoby on též verše páchal, — zostouzejí umění a škodívají jí v obecném mínění, tak že se stane i tonem, o poesii mluviti pohrdlivě.

O škodlivosti dilettantismu bylo by tedy lze ještě hojněji vykládati, nicméně z toho všeho nic nevyplývá proti němu samému, nýbrž jen proti jednotlivým osobám, které umění zneužívají.

Zejmena se stanoviska aesthetiky formové, jíž výtvor sám za sebe stojí, stává se otázka dilettantismu zcela jasnou, jednodušší než dříve. Posuzujte plod, jak jest, a nemějte zřetel, od koho pochodí. O jiné ani se nestarejte v aesthetickém ohledu! Zda báseň pochodí od ochotníka neb odborníka, jest určení vznikoslovné a

nespadá na váhu sudby umělecké, jež třímá se pouze hotového plodu. Tím otázka dilettantismu pro nás rozhodnuta jest.

Dlouhá vypisování, ba řekněme obšírný přírodopis dilettanta trpí vždycky jednou podstatnou vadou: že nesestavují vzor dilettanta, čímž všechny příliš podrobné jednotlivosti potrácejí váhu, nejsouce ani všeobecně platné ani bezpečnými rysy obrazu, kterakým by dilettant měl býti; vždyť i jemu vzorem vždy zůstává ideální obraz pravého umělce. Tak ku příkladu když se praví (Goethe ve své stati o dilettantismu), že nikdy nezastanem dilettanta, který by dobře kreslil, kdežto jsou mnozí, kteří špatně kreslí a čistě (sauber) malují: dostačí jediný případ za námítku proti pravdě této všeobecné věty; znám sám dilettanta, který nejen správně, ale výborně kreslí. Rovněž tak se má s výrokem, že dilettant pracuje podle vzorů, kdežto mistr prý samostatně. Ovšem mistr pracuje mistrovsky, tedy také samostatně, když už mistrem se stal. Dotvrzená zkušenost učí, že i největší básníci pracovali ze začátku podle vzorů, a psychologie člověka objasňuje, kterakže ani jinak býti nemůže; ba víc, oni mistři pracovali dosti dlouho podle vzorů a první jejich výlevy byly také zcela dilettantické. A co činiti s výrokem, že dilettant zůstane vždy subjektivní, kdežto mistr jest objektivní? Touto dvojicí výrazův, dvojslovím tak vybledlého smyslu nic více v otázkách aesthetických se nevysvětlí; zde jen doložiti sluší, že zas při jiném mistru velebíme ku příkladu jeho mocnou osobnost, kterou on do svých výtvorů vložil! Ba mnohým lidem je to zrovna výměrem všeho umění: Vyjádřovati vlání vlastního nitra! Táhne-li se však vytčený rozdíl k aesthetickému příkazu, aby výtvor byl předmětný, vysvítá samo sebou, že podobnou rozliku lze učiniti při všech příkazích a nevyplnění jich strčiti na dilettanta. Nebo se praví: „Co dilettantovi vlastně schází, jest architektonika v nejvyšším smysle, ona výkonná síla, která tvoří, vypodobuje, konstituuje. On má jen jakýsi způsob tuchy o ní, ale vzdává se zcela látce, místo co by ji ovládal“. Architektonika i mnohým pravým básníkům schází, ovšem ne klassikům, a dilettant často jen potud látce se vzdává jako jeho básnický vzor. Básníci sami blouznějí jen o látkách. Tak bychom mohli celou stať probrati a všude onu kolísavost rysů prokázat; čím více líčení dilettanta jde do podrobna, tím záhadnější jsou výroky, tím více projevuje se relativní ráz jejich, neboť určování vlastností nemá dolů žádného pevného bodu za svůj cíl. Vyčísti vlastnosti tyto v jednoduchém nástinu, snadněji se zdaří, nežli soustavně v roz-

pravě nepřetržité o nich pojednati. Významné jest, že stať Goetheho zůstala takým pouhým nástinem, že ji původce sám nevypracoval, aniž se vypracování odjinud dočkala, ač k tomu často vybízeno bylo. Nicméně je tatáž přece nejlepší věcí, co se posud o dilettantismu poznamenalo; vedle oněch relativních, dilettanta málo vyznačujících poznámek běží jiné, které důkladnou znalost, rozhled i vkus básníka opět dosvědčují.

Všechny popisy dilettantismu tedy vybíhají vlastně v záporná určování rysův pravého mistra. Vzorný obraz dilettanta ani nemůže býti zosnován, poněvadž jest to pojem složený ze samých privací; ku každé kladné vlastnosti umělce položí se její zápor. Ze samých záporů však není možná stvořiti vzorný obraz a kdyby se i podařil, pak by teprv nemohl učiněn býti vzorem. Rozdíl mezi mistrem-umělcem a dilettantem jest jen stupňový; tisícerými odstíny a přechody hranice jich do sebe vyplývají, — a proti obrazu idealnímu, jejž si o umělci tvoříme, je každý skutečný zjev ve zkušenosti naší pouhým dilettantem, — neboť vždycky mu něco k idealní dokonalosti schází. Tak o mistru idealní obraz v mysli máme, ale ve skutečnosti ho nezastaneme, kdežto s dilettantem se má věc právě naopak: ve skutečnosti vidíme dilettantův množství, ale vzorný obraz dilettanta nikdo nakreslit nedovede. Kdyby mu totiž všechny kladné vlastnosti básníka upřel, musil by mu i dodati poslední rys, nutný požadavek, aby člověk, kterému k básníkovi všechno schází, i přestal básniti — čímž by byl vyvržen z okresu básnictva a vzorný obraz dilettanta by se rozplynul.

Kde se objevuje mnoho dilettantů, tam jest doba rozkvětu v básnictví blízka, — buď byla nedávno, buď se připravuje. Tu elevaci půdy je znát, jako když jsme horstvu na blízce. Roj dilettantův tvoří komonstvo veleduchu. Zaznívá-li tedy u nás často poznámka ba žaloba, že se mnoho veršů píše, není to zlé znamení. Ale vážně musíme též jednou na onu okolnost pohlednout. Jen nejvyššími vzory se obklopovat, jest sice přikázáno, ale skutečnost, v nížto žijeme, neskládá se z nich. V jejím bludišti, v mnohosti situací a živých postav chceme se obezříti. Proto jsme musili pojednati též o dilettantismu ve knize, v nížto jsme vůbec poměr poesie k ostatním odborům vyšetřovali, ač obyčejně poetika se věci vyhýbá majíc dosti práce s dokonalými vzory. My obracujeme se proti úkazu ovšem snadno vysvětlitelnému, že výše stanoviska theoretického naplní mysl jakýmsi despektem proti nižším stupňům výkonnosti; kdo shlédne všechny potřebné předzjevy, bude si každého stupně vážiti

a světla svého užívati, aby jejich oprávnění poznal. Ostří téhož světla však bude obráceno jen proti oněm zjevům, které v přepychu předjímajíce pozdější žádoucnou fasi vývoje tak si vedou, jakoby stály skutečně už na jejím vyšším neb nejvyšším stupni. Zkrátka, hleděli jsme náhled provésti, že dilettanství celkem jest na prospěch literatuře, — že odtud proti pěstění jeho nic se nenamítá, ale že proti zvrhlým výstřelkům též máme prostředek v rukou, tichou výstrahu, přátelsky varující pokyn, nebo proti zatvrzelejším zrcadlo, v němž mohou svou vlastní podobu spatřit a se leknout.

KNIHA DRUHÁ.

# O FORMĚ ZEVNĚJŠÍ.

## §. 22. **Složky básně.**

Báseň ve svém plném smyslném zjevu jest výtvor složený, tedy mnohostranný. Zjevuje se krásná myšlenka sluchu našemu prostředkem (nástrojem, hýblem) řeči, tedy významnou složeninou zvukovou, mající opět své živly, z jejichžto poměrův jiné druhy krásna vznikají. Co jest přirozenějším nežli věnovati aesthetický zřetel i těmto poměrům, žádati totiž, aby i ona zevnější stránka básně umělecky byla upravena. Tak teprv povstane báseň v pravém smysle slova: projevení vidiny z ducha jednoho duchům ostatním, pomocí mluvy, již oni znají a jinde užívají. Nejhlavnější věcí ovšem zůstává krása myšlenková, to vlastní básnické krásno visící na formě vnitřní, ale teprv spojením s oněmi druhy krásna, vyslovením či vtělením jeho povstane báseň jakožto skutečné, věcné umělecké dílo. Co tomuto účelu slouží, skládá formu zevnější, i jest patrno, jakou váhu ona v uměleckém vytvoru básně drží. V první řadě důležitosti stojí krásno vznikající z představ pojmoschopných; z jejich sestavení rodí se právě forma vnitřní čili krása myšlenek, o kterouž nám v básnictví především běží. Aby nám ji sdělil, ji vyslovil, užívá básník slov co známek představ; tedy jest mu mluva soustavou známek. Při známce zas především o to běží, aby věc svou co možná význačně a správně naznačovala, přednímu či vlastně jedinému účelu hověla čili aby věrnou byla. Požadavek ten platí proti celé mluvě; když básnická vidina vznáší se v obrazotvornosti básníkově, a nebylo by prostředku, ji ukázat, projevit, nebo kdyby řeč jen částečně toho schopna byla, nemohla by báseň se zroditi, nebo by se zjevila velmi kuse a nedokonale. Vystříbená vidina vyžaduje tedy vytříbenou, rozmanitě zdokonalenou mluvu, kteryžto požadavek klademe zrovna na druhé místo jakožto výraznost mluvy básnické. Pak teprva přichází zřetel ku

k r á s e mluvy samé, totiž bez ohledu k tomu, co vyjádřuje, pouze hledíc k ní co k řadě z v u k ů v. Výslovně ještě jednou budiž podotčeno, že krásu formy zevnější v tomto smyslu klademe v t ř e t í řadu, poněvadž aesthetice formové často se vytýká, že chce krásu básně vyčerpati krásou zevnější formy (!). Vidíme jak neoprávněna tato námitka jest, ba že mohla a může vznikati jen ve hlavách, které nové aesthetice neporozuměly a při slově f o r m a jen staré příhany urputně se drží. S druhé strany však vysvítá, že krásu formy zevnější přece v j i s t o u řadu klademe, že ji také s k u t e č n ě ale p o d l e z á s l u h y tedy s p r á v n ě ceníme, an v ní nevidíme sice všechno, avšak jí nezavrhujeme. Její krása může se tedy státi předmětem zvláštní úvahy, ba úkolem jistého oddělení nauky. — řekneme jako v případech všech, kdy věc vedlejší stává se zase pro jinou činnost věcí hlavní. Krása oděvu jest vedle krásy těla zajisté věcí vedlejší — ale pro krejčího jest právě ona předmětem jeho činnosti; tak bychom mohli i dále pokračovati, učiniti krásu těla (zevnějška) věcí vedlejší proti kráse ducha (kráse duševní), a poukázati k tomu, že přece krása těla jest zas plastikovi hlavní věcí. Zrovna v tom poměru jsou k sobě krása myšlenky, krásno básnické a krásno formy zevnější: ono jest duší, tato tělem, — a opáčiti možno, že jako ku krásné duši žádáme si krásného těla, tak i ku krásnu básnickému chceme mluvu zvlášť upravenou. Jak mocně se vtírá požadavek o upravení prostředkův sdělovacích, vidíme na onom uměnoslovném náhledě, jenž v š e c h n u uměnu za vyjádření p o e t i c k é h o obsahu prohlašuje. Tak v malířství jsou barvy, svit a stín, čáry jen prostředkem, jímžto malíř básnickou myšlenku nám podává. Připusťme to a tažme se, zda i tento zevnější prostředek nevyžadujeme co možná pěkným. Pokud uměny nápodobují něco, stávají se jich prostředky něčím vedlejším, ale vždy mají býti umělecky upraveny. Nápodobící a symbolisující úkon uměn brává se posud za vlastní úkol i tajemství vší krásy, ale při tom váha se klade na krásu formy tak zvané. Totéž opakuje se po celé řadě výkonných činností a dochází ku příkladu až ku krásopisu. Je-li mluva prostředkem básníkovým, jest písmo zas prostředkem mluvy, a žádáme-li, aby písmo bylo krásné, opakujeme jen požadavek svůj, žádáme totiž, aby prostředek prostředku byl krásný.

Ježto mluva jest soustavou známek, tedy prostředkem, tudy v poměru služebnosti stojí, vysvítá i pořadí, kterým jednotlivé přednosti za sebou jdou: hlavní věci, kráse básnické musí sloužiti jazyk, podvoliti se jí a k vůli ní též změnám se podrobovati, jen aby pro-

vedena byla shoda vidiny s výrazem co možná dokonalá, úplná. Této shodě zas musí se podvoliti krása formy zevnější, tak že v případech potřeby ona ustupuje *oběma* ohledům předchozím. Proto básník pravý někdy tak nemilosrdně nakládá s půvabnými částkami zevnější formy, an je obětuje bez dlouhého rozmýšlení, kdykoli se srážejí s požadavky prvních dvou zřetelů. Pravý básník cítí nejlépe, že krása formy zevnější jest sice také požadavkem, ale třetím. Z toho mu vyplývá nejpřiměřenější vodítko, a spolu nejspolehlivější výstraha proti nedorozuměním. Nedbati zevnější formy jest zrovna tak neumělecké jako klásti na ni větší váhu nežli zasluhuje. Jestliže zevnějšek uhlazený ještě ze všedních myšlenek neučiní báseň, zevnějšek drsný k tomu schopnějším není. Má-li nejznamenitější vidina se vtělit, musí k tomu užiti prostředkův sdělovacích, a ty mají býti také co možná krásné; teprv *vyslovením*, ba řekněme *krásným* vyslovením vznikne výtvor básnický. Vidina jest zakryta v duchu jednotlivém, *skutečnou* básní zjevuje ji týž duch jiným duchům; jest tedy báseň majetkem ducha spolkového, an jeho prostředkův užívá. Však musí býti podrobeny kráse, poutu i míře, musí býti vázány. Báseň jest tedy krásno myšlenkové krásnou mluvou vyslovené, — a zde i slovo poesie má svůj nejužší ale úplně vyznačený smysl.

An mluva je soustava známek *zvukových*, a zvuk probíhá v čase, bude veskrz krásno postoupací, co se na zevnějšku básně ukáže, a sice: 1) Krásno vynikající z délek časových čili *časův* (*dob*), krásno *rythmické* čili *časoměrné*, obdoba krásna rozměrného (metrického) v prostoře. 2) Krásno vynikající ze zvukův rozdílných co do síly, krásno *dynamické* čili *siloměrné*, obdoba temnosvitu. 3) Krásno vynikající ze zvukův rozdílných co do *jakosti*, z tonův, obdoba to krásna malebného, a sice buď z tonů *posloupných*, čímž *melodie*, nebo 4) z tonův *současných*, čímž *harmonie* vzniká; všecky čtyry živly krásno v širším smyslu hudebním zvané obsahuje v sobě. 5) Krásno *básnické*, vznikající z poměrů představ pojmových čili z *myšlenek* slovy naznačených. Toto jest nejvnitřnějším jádrem, pravou duší básnického díla; *všechny předchozí* živly tvoří jemu *zevnější formu*.

My tedy prostředky básníkovy znova za material považujeme, z něhož jiná umělecká stránka básně se rodí. Podle rozsahu, jejž dáváme slovu *hudební*, mluvíváme o zevnější formě více méně do zevrubna; a sice můžeme předně obmeziti smysl jeho na harmonii a melodii, na libozvuk mluvy; nebo za druhé přibrati k tomu

ještě stránku siloměrnou, nebo za třetí i stránku časoměrnou, — a podle toho mluviti o rythmickém, dynamickém a hudebním upravení zevnějška, nebo v druhém případě o rythmickém a hudebním, či konečně pouze o hudebním zahrnujíce do toho všechnu zvukovost básně. Báseň říkaná vše to jeví, básnickou krásu vyjádřovanou slovy hudebně či půvabem zvukovým oděnými. I podrobujeme hudbu kráse básnické, ale jen pokud je zde hudby potřeba; nic jí tedy neujímáme ani na samostatnosti ani líbeznosti — jen malým úsekem zasáhá kruh její do kruhu básnictví.

Na přechodě z krásna hudebního k básnickému, jak už svrchu dotčeno, vystupuje ještě řeč sama o sobě vyžadujíc pozornosti co soustava slov nehledíc více při tom ku kráse zvukův víc, ani ještě ku kráse myšlenek, jakož ale spíše ke mluvnici v nejširším smyslu, k logice a psychologii toho kterého jazyka, ku správnosti, k hloubce a obsáhlosti jeho, ku tvoření a vzdělávání jeho, k srozumitelnosti a výraznosti, — týká se tedy slov, pokud ku kráse básnické směřují, pokud ji vyjádřovati, totiž naznačovati mají, hledí ku shodě mluvy a vidiny. Je-li vidina to nejvnitřnější na básni, stojí patrně týž ohled k jazyku uprostřed mezi ním a formou zevnější, ač, poněvadž básnické vidině jazyk vůbec něco zevnějšího jest, celé vyšetřování o něm též do příhrady o zevnější formě se brává. Tak jest zas naše vodicí nit zcela patrna; pokračujeme od čistě slyšitelného předně tam, kde to slyšitelné dostává význam, totiž k mluvě, a dále k tomuto významu samému, jenž už stojí mimo formu zevnější. Klademe tedy do zevnější formy básnického díla následující živly a budeme zevrubněji v témže pořadí o nich jednati: 1) O rythmice, 2) o dynamice, 3) o hudebnosti či o libozvuku v užším smysle, 4) o jazyce, — vesměs to živly, kterýmiž se duchové krásno básnické na venek zjevuje, ale je samy také krásnými býti připouští.

Řeč lidská je zřetelně rozčleněna, totiž skládá se ze známek pro pojmy, od sebe patrně oddělených čili ze slov, a slova opět zbudovaná jsou ze složených tonův čili zvěn a ze hřmotův, které je oddělují tvoříce slabiky, ze samohlásek a souhlásek. Toť jest suchopárné pojímání poměru mezi oběma druhy hlásek; jakými jinými způsoby týž vykládán byl, na tom nesejde. Dálo se to pěknými obrazy, tak na příklad, že souhlásky tvoří kostru, samohlásky pak svaly a tuk těla jazykového; ony že jsou pevný, tyto tekutý živel, mužský a ženský princip a podobně. Samohláska má hlavní ton, svrchními tony různě zabarvený, jest tedy hudebním prvkem,

spojeninou tonův jednoduchých, či jak prostě říkáme, tonem, ona zní. Na samohláskách co tonech znamenáme především rozdílné trvání jich, a když tony co do trvotu svého mohou býti přiváděny v poměry, které bez všeho ohledu k jiným stránkám naprosto se líbí, máme před sebou zvláštní druh krásna. Krásno tenkráte visí pouze na porovnání rozličných časů; čím ti časové vyplněny jsou, na tom nezáleží. To jest rythmus čili časomíra, řád časový, krásno rythmické; v jednoduchých útvarech vystupuje rythmus všude kolem nás v životě, kdekoli něco v čase probíhá a nám při tom lahodí jevíc jakési pravidlo, řád, „číslo“ postupu, tedy ku příkladu když si člověk tlukotem prstů svých čas odděluje, při bubnování, při práci strojů, při chůzi a tanci, při plování, při jezdění na koni a ve voze a v jiných podobných příležitostech. Kdy se čas pouze ve stejné dílce rozměřuje, jako při úkonu strojův (kyvadlo, hodiny, elektromagnetické stroje, parostroje), tam vzniká nejjednodušší případ rythmu, jenž pro svou jednotvárnost nám aestheticky lhostejným jest neb i protivným státi se může. Jednotvárnost tlumívá se rozdílnou jakostí známek rozdělovacích (*tik* - *tak*, *bim* - *bam*), nebo příležitostným porušováním jednoduchého pravidla a nápotomním vyrovnáním, nebo konečně rozmanitým přizvukováním dílců časových, vyplňováním jich říznými pocity (tony, záblesky). Už při jízdě na železné dráze pozorujeme základní jednotvárný postup časový, avšak i jeho obměny, tak že o jakémsi rythmu jízdy mluviti lze, jakoby se opakovalo brumlavé lomození podle nástinu:

ram tam | tam tam | tam tam | tam tam || ....

Vědomým či zamýšleným způsobem lidé tvoří větší a složitější celky, rythmické dílo umělecké, jakž objevuje se v hudební skladbě, v básni. Všeobecná aesthetika vyžaduje na rythmickém díle uměleckém vyplnění všech podmínek podle hlavních aesthetických forem. (Viz Vš. Aesth. §. 52.)

Ještě rythmus není obmezen na řeč lidskou, má nauka o rythmu čili rythmika mnohem širší pole nežli poesii. Každý průběh časový (pohyb, proměna) může zákonným, pravidelným, ladným, totiž právě krásným učiněn čili rythmisován býti. Na živlech, které jednotlivé rozdílně dlouhé časy oddělují a vyplňují, jen potud záleží, pokud formám rythmickým snáze neb vzdorněji se podávají, pokud rythmické celky více méně rozmanité na nich provésti lze. Materialem rythmického krásna jsou vždy jen časy ve svém rozdílném trvání, ale prostředek, kterým se vyzna-

čují a oddělují, podloha, na které se zjevují, má na provedení rythmických útvarů také svůj vliv: tak jednou provádím rythmus dvěma paličkama — bubnuju —, po druhé jsou mi dány schůdnější prostředky, hudební tony, připouštějící jemnějšího rozdělení časového. Však i jiné pocity mohou býti oněmi prostředky, které dobu ode doby oddělují, známky lhostejné, na kterých samých rythmus nevisí, tedy zásvity a záblesky světel, měny barev, pohyby těla vůbec. — Hýblo, tedy prostředek, rythmus naznačit, je lhostejný: — žádná mystika se sem nevplétá. Že by však rythmus, jak Westphal praví, duchu lidskému byl immanentním, má buď smysl mystický, jejž jsme odbyli na příslušných místech obšírněji, — anebo má-li se tomu rozuměti přesně, může to býti jedině vyloženo na skutek základodatný, že soud o krásnu dostavuje se vždy, kdykoli se základní jednoduchý poměr objeví. V našem případě jest prostředkem, na němžto se rythmus jeví, řeč a sice ještě do určita jazyk český: potud sáhá rythmika do poetiky.

Ježto obor naší rythmiky jest řeč, musíme obrátiti se k živlům, na kterých se rozličné trvání jeví, tedy k slabikám. První úkol bude poznati důkladně trvání slabik a vyšetřovati poměry časův jich — nauka, která tím se obírá, sluje prosodie. Prosodie tedy jest nauka, jež ustavuje trvání slabik ku potřebám rythmickým, vůbec trvot živlů jazykových jakožto materialu rythmického. Ona ukazuje, kterak řeč stává se podlohou rythmu. Každý jazyk má zvláštní povahu svou, jež i v té věci se jeví, pokud se stává materialem rythmisace (rythmizomenon): každý má jiný číselný poměr mezi dlouhými a krátkými samohláskami, jiné skupiny souhlásek, slova rozdílně dlouhá, různou polohu i různou chápavost pro rozdíly rythmické. Bude tedy i prosodie pro každý jazyk jiná, jakž to i pozorujeme: prosodie samskritská, hellenská, latinská i česká mají zajisté svou společnou část (prosodie všeobecná), ale též své částky zvláštní, které vznikají ze zvláštností jednoho každého jazyka. Proto můžeme sice míti básně časoměrně skládané, ale prosodie naše bude se ode všech jmenovaných lišiti. Bez po změny nemůžeme ani hellenskou ani samskritskou ani latinskou prosodii přijmout, nýbrž nanejvýš podle obdoby s nimi budovati prosodii vlastní českou.

To už je výsledek prosodický, určení, jež náleží do prosodie, vyřkneme-li, že znamenáme slabiky více méně dlouhé. Určení to plyne z měření, měření jest porovnávání, i musíme míti jistou základní dobu, na níž všecky rozdíly v trvání převádíme, jedničku míry.

Za tu zvolíme slabiku nejkratší. Slabika obsahuje tuto jednřku, d o b u (mora) jednou neb vícekrát, máme slabiky krátké a delší. Z nich se skládá výtvor rythmický, který na zevnějšku básně se nám zjevuje, jisté upravené střídání slabik krátkých a delších, jež samo sebou činí aesthetický dojem, totiž pouhou formou svou lahodí.

## §. 23. Prosodie časoměrná.

V mluvě naší vynikají rozdíly v trvotu slabik samy sebou, znatelně a pádně. My jsme zachovali tolik pravého smyslu pro rythmiku, jak se na hudební národ sluší. Nám slabika s dlouhou samohláskou jest i vždy dlouhou, s krátkou samohláskou je krátkou. Smysl pro rythmus hlásí se v českém lidu též jinými úkazy v řeči samé as tak jako smysl pro vnímání nejútlejších vztahů prostorových, slovesy i příslovkami. Ku pronešení slabiky nejkratší je potřeba jedné doby; takové slabice výslovně říkáme s l a b i k a k r á t k á čili k r a ť, a když běží zvláště o vytknutí její krátkosti, značíme ji od starodávna malým půlkruhem (měsíčkem) nad samohlásku postaveným *(je)*.

D l o u h á s l a b i k a čili d l o u ž naznačovaná malou přímkou nad samohláskou svou *(já)* je důsledně ta, která potřebuje v í c e než jednu dobu ku pronešení svému, tedy d v ě, t ř i neb ještě více dob; však i půldruhé, půltřetí doby, ano poměr dlouže k základní jednici může býti v ů b e c číslo, tedy nejen c e l á čísla jakožto násoby jedničky, nýbrž i zlomky a čísla nedopočetná (irrationalní). Ve skutečnosti samé vyskytují se zajisté všechny tyto poměry co nejrůzněji promíchané. Tak na příklad ve větě: „D á v n o c h v á l í m j e j í m r a v“, zvláště kdy chci vytknouti, že h o d n ě „dávno“, jest první *a* nejdelší, delší než druhé ve „chválím“, a to zas delší než třetí ve „mrav“; *o* v téže větě je krátké, podobně jako *e*, obě *í* však jsou o něco delší, ač ne tak dlouhé jako druhé *a*. Tolik všeobecného o rozdílnosti prosodického trvání slabik; do podrobna v konkretních případech poměry závažnější určiti, bylo by úlohou důkladného měření pomocí nástrojův a method moderní přírodovědy (v akustice a fysiologii).

Aby se však člověk této rozmanitosti zmocnil, musil uvésti jistý řád. Tedy u m ě l e je stanoven nejdřív poměr co možná nejbližší, nejjednodušší. Znamená-li *m* základní jednřku míry (d o b u) a vyjadřuje-li takto spolu trvání slabiky krátké, obsahujž dlouhá slabika $2m$, tak že poměr dlouže ku krati jest 2 : 1. Někdy je po-

měr mezi oběma 3 : 2, tak že je dlouž jen $1^1/_2$ kratě, jindy ještě méně. Naopak bývá dlouž i zas delší než v prvním případě, ku příkladu $2^1/_2 m$, $3m$. Skutečnost všechny tyto případy obsahuje a nauka je také zachycuje a naznačuje zvláštními známkami. Základem však činí obyčejnou (normalní) dlouž rovnající se dvěma kratím ($— = \cup + \cup$). Kladouce $m$ za normalní krať a $2m$ za normalní dlouž, pochopujeme vznik výrazův pro mimořádné případy; slýchámeť mluviti tak, ač je to jen hrubé naznačení: zdloužená dlouž, zkrácená dlouž, zdloužená krať, zkrácená krať, kdež vesměs běží o nepatrné vlastně menší úchylky od ustanoveného trvotu. Drží-li se však ty dvě meze: krať a dlouž, mluvívají též o slabice středního času, tedy středodobé. Užívajíce hudebních známek, klademe-li čtvrtinu ♩ za slabiku dlouhou, bude osmina ♪ státi za slabikou krátkou. Jednoduchým tímto způsobem, totiž podle mocnin dvojky pokračuje rozdělování vzhůru i dolů. Jen tak zmocnila se hudba umělá nepřehledné hojnosti rythmické, an rozdělení podle mocnin dvojky vzhůru: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128.... i dolů 1, $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$, $^1/_{32}$, $^1/_{64}$, $^1/_{128}$.... nejjednodušší jest. Známky tonů čili noty značí nejen qualitu jich (co do výšky) nýbrž i trvot jich; na tom základě je celá soustava not zdělána a řada mocnin dvojky už do jejího samého základu přijata. Kde hudba jiného rozdělení zapotřebí má, užívá nových známek, ku příkladu naznačuje proměnu trvotu tečkou, jež co dloužitko i do prosodiky přišla. Postavená za notu tečka značí prodloužení o polovinu doby její: ♩. značí délku trojdobou, což i v prosodice se značí —·; nebo $\cup\cdot = \overset{\frown}{\cup}$, délku půldruhodobou. Mezi $\cup$. a —, totiž mezi dlouží půldruhodobou a dvojdobou jest znova místa dost pro jiné rozdíly, k jejichžto naznačení obyčejné zlomky nestačí, an řada okamžiků a rovnoběžně s nimi řada čísel plynulá jest. I usadila se zde výhradně slabika nedopočetná (irrationalní) a značí se znaménkem >, jež upomíná spolu na hudební známku sesilovací.

Když však pouze dopočetné slabiky i se známkami jich sestavíme, vzejde následující přehledná deska:

1) základní míra délky $m$, slabika krátká, krať: $\cup$, ♪
2) krať prodloužená, trvot půldruhé doby, $1^1/_2 m$, $\cup\cdot$, ♪.
3) dlouž, trvot dvou dob $2m$: —, 𝅗𝅥
4) dlouž prodloužená, trvot tří dob: $3m$, —· neb 𝅗𝅥., 𝅗𝅥.
5) dlouž zdvojená, nadměrná, trvot čtyr dob, „půlka“: $4m$, 𝅗𝅥𝅗𝅥, 𝅗𝅥𝅗𝅥.
6) dlouž pětidobá: $5m$, 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥,

7) dlouž šestidobá: 6*m*, ⊔·, ⊓·
8) dlouž sedmidobá: 7*m*,
9) dlouž osmidobá, celá nota: 8*m*, = atd....

Hudba může v takém zpodrobňování ještě dále jíti, — konečně ona rozhoduje, jí je zde volnost ponechána. V metrice však prodloužení slabiky nade trvot dvou dob bývalo už co zvláštní případ vytýkáno (*τονή*, prodlení). Hledíme-li jen k samohláskám věty shora uvedené, můžeme ji známkami udanými naznačiti:

Dávno chválím její mrav.

Ješto znění visí na zvěnách, totiž na složených tonech samohlásek, obrátíme se hledíce nastíniti prosodii českého jazyka nejdříve k nim.

I. Krátké slabiky se v českém hlásí svými krátce vyslovenými samohláskami, tedy krátké slabiky jsou, 1) které mají krátkou samohlásku: *je*. 2) Slabiky tvořené některou z polohlásek *l, m, n, r*: *trn*.

II. Slabiky dlouhé jsou, 1) které mají samohlásku dlouhou, v českém už také naznačenou buď čárkou nebo kolečkem: *já, půl*. 2) Dvojhlásku: prou, poněvadž ku pronešení dvou samohlásek všeobecně delšího, dle stanovení dvakrát více času potřebí.

Toto je délka přirozená, prvotná, která jako onde krátkost dána jest už samohláskou. Zde považujeme samohlásky v proudě řeči, jakoby za sebou následovaly jsouce odděleny pouze jednou souhláskou co potřebnou hranicí mezi dvěma:

Divoká voda hučí, jará louka se zelená.

Čas ku pronášení pouhých samohlásek potřebný jest skoro tentýž jako když vyslovujeme spolu souhlásky mezi nimi ležící. Neboť kdybychom je pronášeli bez samohlásek, *i-o-á-o-a-u-í-a-á-ou-a-e-e-e-á,* musili bychom je za příčinou náležitého rozlišení prokládati též malými dílci časovými, musili bychom zkrátka držeti mezery jakožto průziv mezi nimi. Do těchto mezer vpadnou nyní souhlásky nevyžadující ku pronešení svému více času než onde mezera časová obnášela. Proto, ač k vyslovení jedné souhlásky je též jistého času potřeba, považuje se krátká samohláska s následující jednou souhláskou za slabiku krátkou.

Věc však se změní, když po samohlásce krátké následuje více souhlásek než jedna; ku pronešení jedné dejme tomu, že je potřeba zlomek, budiž polovina doby, pak, jsou-li dvě souhlásky, bude

trvání celé slabiky dvojdobé, — i může se stanoviti, aby byla považována za dlouhou. Neboť vyslovme několikráte po sobě slovo *je*:

*jejejeje* . . . . (1 a vedle hned *já:*

*jájájájá* . . . (2

jak toho správně český jazyk vyžaduje, zpozorujeme ovšem mezi oběma řadama rozdíl patrný co do trvání jich. Vyslovíme-li nyní řadu třetí utvořenou ze slova *jen:*

*jenjenjenjen* . . . . . (3, nebo docela ze slova *jenž*:

*jenžjenžjenžjenž* . . . (4, nebude nižádný sluch na rozpacích, kam co do trvání svého řady 3. a 4. spíše se kloní, zdali k 1. nebo ke 2. Řada 3. vyžaduje zajisté více času než řada 1., ač ne tolik jako řada 2., kdežto řada 4. se jí spíše vyrovná. Proto se stanovilo, aby taková slabika byla považována za dlouhou. A kdežto tedy slabika s dlouhou samohláskou je přirozeně dlouhá, tato slabika, ve které po krátké samohlásce následuje víc než jedna souhláska, je stanovením (stanovně) dlouhá (*θέσει*, positione). Tento význam pojí se k řeckému i latinskému slovu, *θέσις*, positio; avšak ještě jiný mechanický se též do nich vkládá, jenž tady velmi dobře se hodí, totižto že slabika položením svým, rozuměj položením přede dvěma (neb více) souhláskami za dlouhou platí, dlouhou se stává. Obojího významu podle pohodlí užívati můžeme — stanovením či polohou. Ne snad samohláska vskutku dlouhou se stane, — ta[ť] zůstane ve svém trvání, — nýbrž jen slabika za delší se považuje.

Připojíme tedy ku pravidlům svrchu vytčeným pravidlo třetí: III. Slabika za dlouhou se považuje, kdy po její samohlásce nebo polosamohlásce následuje více než jedna souhláska. Důsledek jest, že když následuje souhláska složená, pravidlo též platí neb aspoň že by platiti mělo; jakož *c* a *č*, kdež při vyslovení schválně se může *t* a *s*, či *t* a *š* naznačiti: věčí = větší. Má-li slabika za dlouhou odbývati, odporoučí se způsob, složky souhláskové psáti, tedy věčí nebo větší. Podobné platí o složeninách, které se vždy složkami vypisují k vůli etymologii: svědčí zajisté vyslovuje se jako věčí s předchozím *s*, i může básník s ním taktéž naložit!

Avšak stanovené pravidlo polohy doznalo zase nových stanovení, která je obmezovala. Jak jsme je vyřkli, představuje ono jednu krajnost a sice na stranu nejzazší přísnosti, nejdůslednější provedení principu polohy. Odtud jde celá řada podpravidel či výminek až k druhé krajnosti, kde polohy se vůbec neuznává. Podrobnější však pravidla tato jsou v každém jazyce jiná, neboť řídí se

podle povahy jazyka a v této rozdílnosti polohy záleží spolu pozměna, které prosodie časoměrná v přenášení z jednoho jazyka na jiný jazyk vždy podlehnouti musí.

Obraťme se tedy nejdřív ke straně přísné, k hajitelům polohy absolutní, k důsledným položníkům. Jejich heslo jest, že poloha slabiku činí bez výminky dlouhou, z čehož následuje, že obojetných slabik není. Jednoduché, ano imposantní to vodítko, jasné, krátké a rozhodné! Avšak u výkonném umění věc naráží na překážky, které jsou tak výdatné, že onu zásadu donucují k ústupkům pro ni samu zrovna osudným. Předně dovolují si položníci slabiku krátkou bráti za dlouhou, když má silný nebo zvláštními poměry verše sesilený přízvuk — tak zvaná diastola; zejmena děje se tak ve slovích víceslabičných, an zde přízvuk na první slabice tím silnějším býti chce, čím delší slovo jest: na kolenou, zdokonalitelnost. Jestliže ku podepření délky zdvojují následující souhlásku, je to jen prostředek zevnější a podstaty se netýče (vesselo); slabika zůstane tatáž a samohláska pouze se zostří. Toto prodlužování slabik krátkých zvláště podporuje se neurčitostmi v pravopise neb měnlivým vyslovováním v mluvě obecné. Tak vyslovuje se naděje i náděje, kniha i kníha, tichо i tícho a podobně v jiných velmi četných případech, kdež příslušná slabika skutečně jest obojetná. K těmto u výslovnosti nerozhodnutým případům přidávají přívrženci absolutní polohy ještě nové případy, ve kterých se na skutečnou výslovnost ani odvolati nemohou, jako právě v uvedeném: na kolenou. Fakticky tedy obojetné slabiky zas připouštějí a přísný dekret o nejsoucnosti jich je vyvrácen. Prohlédneme-li však hloub po tajném důvodě téhož prodlužování, shledáme, že položníci utíkají se zde vlastně k jinému principu, totiž k sílomíře, an přízvuk nejen sesiluje slabiku než i ku prodloužení ji činí schopnější, jako zas naopak dlouž ráda přízvuk k sobě láká.

Za druhé obmezují položníci platnost hlavního pravidla jen na nitro slova tak sice, že poslední slabika jeho, je-li krátká a otevřená, nemá se považovati za dlouhou skupením souhlásek v slově následujícím, — čímž by povstávala tak zvaná posice přechodná či mezislovná:

plŭky zbroji.

Není však ani mezi nimi jednoty docíleno, an opět obmezuje se výminka novou výminkou, že následují-li tři neb více souhlásek, dovoleno bráti onu slabiku za dlouhou, tedy:

pluky zbrojí.

Odtud nový zdroj slabik obojetných temení. Ba sluší uvážiti jednu okolnost při posici: ne samohláska stává se dlouhou, ta zůstává jak jest a nemění se polohou, — však o slabice je řeč. Přechodná posice však spíše činí slabiku dlouhou než vnitroslovná; neboť jest za samohláskou na konci slova přestávka byť velmi krátká, ale přece jistá doba, differential pausy, a pak teprv skupina souhlásek:

pluky || zbrojí.

Tím se netvrdí, že ono *y* na konci je dlouhé, nýbrž že mezi *k* a následujícím *o* (*ky* || **zbro**) uplyne víc než jedna doba, an se vysloví *y*, pak následuje přestávka mezislovná, pak *z*, pak *b*, pak *r*, a konečně *o*, což tedy více než prostá slabika *ro*. Provádějí-li kdy položníci posici tak přísně až ve vnitru slova, měli by zde tím více příčin hájiti jí; tytéž důvody stojí pro ni, ano ještě o jeden víc, totiž o přestávku mezi oběma slovy. Důsledně by princip časomíry vyžadoval, aby takové slabiky byly před jinými považovány za delší. Nerozhodnost v tom u nás pochodí však právě odtud, že jedni prohlašují za vzor prosodii hellenskou, druzí zas v latině jej vidí. Jestliže v oné přechodná posice platila, sluší považiti, že v českém jest slov počínajících sběhem souhlásek mnohem víc než v hellenském. Podle výpočtu páně Truhlářova (viz úvod ku překladu Satir Horaciových) jest počet slov počínajících dvěma souhláskama v češtině nejméně pětkrát větší, slov počínajících třemi souhláskami čtyrykrát větší než v řečtině, tak že kdyby se způsob hellenský bez výminky provedl, dlouhých slabik by nad míru přibylo, a kdyby zamítnut byl, zas krátkých by příliš mnoho zůstalo. Odtud se vysvětluje ústupek od položníkův učiněný prohlašující posici mezislovnou za obojetnou. Tím zadali novou ránu vlastní zásadě, že prý není slabik obojetných. Hlubší však příčina celého pochodu jest položena opět v jiném principu; — slova jsou oddělena nejen přestávkou nýbrž i přízvukem; hledí-li se více k tomuto než k trvotu, pak jest poslední otevřená slabika slova ohražena proti následujícímu slovu a trvot její měří se bezohledně. Tedy jen pode svitem sílomíry, prostředkem týmž, který už dříve pomoci poskytl, lze polohu přechodnou zamítati. Výsledek úvahy o přísné posici můžeme tedy shrnouti: Provedení těchto pravidel zdaří se toliko, utečeme-li se ku přízvuku, při čemž se ukáže, že slabik obojetných je velmi mnoho, ač nauka je z počátku zažehnala.

Rigorosnost položníků je tedy zdánlivá, dělaná, jen slovy na počátku držená. Druhá strana byla ve skutečnosti povolnější. Při pravidlech o stanoveném trvotě sluší považiti, že ve skutečnosti nejsou slabiky tak přísně porůzněny pouze ve ⏑ a – (– = 2 ⏑), nýbrž, jak jsme vyložili svrchu, jest rozdílů mnohem víc. A to jeví se právě v slabikách posičních. Některá následkem polohy jest jen o něco málo delší než krať, sotva ⏑., jiná právě ⏑., třetí zrovna – neb i více. Nenítě to jedno, jaké souhlásky a v jakém pořádku následují. Těchto zřetelů přísní položníci nedbali. Ano poloha činí předchozí slabiku dlouhou, avšak nevždycky stejně dlouhou; to právě závisí na souhláskách i jich pořadí. Všímněme si těchto slov

1) seka, 3) selka, 2) sekla

a vyslovme je nenuceně, ale majíce pozor na trvot prvé slabiky: při druhém i třetím slově bude zajisté ona slabika delší než v prvém, ale zrovna tak zřetelně lze poznati, že v třetím ještě delší. I nemůžeme nikterak trvoty v obou případech stejně poznamenati. Je-li v prvním případě rozhodná krať a v třetím rozhodná dlouž dvou dob, jest v prostředním případě trvot mezi oběma, krať prodloužená as na trvot půldruhé doby, totiž ⏑., tak že bychom znamenali:

s̆eka, s̆e·kla, s̄elka.

Máme-li se však přidržeti jen dvou pomezných známek, jest patrno, že ve středním případě ani jedna ani druhá zevrubně se nehodí, však s malou chybou jedna nebo druhá položena býti může, či že podle potřeby slabiku za dlouhou nebo za krátkou považovati lze, jak mluví se, právě za obojetnou.

Nebo považme větu: klenba spadla. Skupina *nb* má zajisté na předchozí slabiku jiný vliv, než skupina *dl*; jestliže onde nebylo lhostejno, v jakém pořadí souhlásky jdou, zde opět, které to souhlásky jsou. Důkladné poslyšení objasní, proč označujeme: klen̆ba spa̋dla. Vůbec tedy následují-li dvě souhlásky, naskytlo se četně případův, kdy slabiku předchozí považovati lze za obojetnou. První z těchto případův jest, kdy ve dvojici souhlásek na druhém místě stojí *l* neb *r*: pa̋dla, za̋brán. Pak se rozšířila výminka ostatními polohláskami podle starého říkadla, jež stanoví slabiku obojetnou, kdy se sbíhá souhláska němá s plynnou (muta cum liquida), tedy *b, p, d, t, g, k* se *l, m, n, r* (ň, ř). Ano rozšíření pokročilo, což jemným vyslovovováním se objasní,

že řada němých se rozmnožila o vanuté *h, ch, f, v, s, z,* a řada plynných o vanutou *j,* ba i *v.* Důsledek vysvítá, že když po retných *b, f, m, p, v* následuje *ě,* slabika *bě* jest tolik co *bje* a t. d., čímž předchozí slabika polohu slabou dostává, totiž za obojetnou se považuje. S docelením logicky dovoleným však týž důsledek jednodušeji zní vztahujíc se ke všem případům, kdy *ě* vůbec jest slyšeti co je, tedy i po souhláskách hrdelných i po sykavkách, což týká se slov z jiných slovanských jazyků neb odkudkoli vzatých: *kě, gě, sě, rě* a p. (do Řeky)

Všechna tato pravidla se u výkonném básnictví všelijak mění, právě že jsou stanovná a tedy libovůli veršovatele ještě na mnoze podrobena. Každý, kdo časoměrné verše skládal, mohl předeslati veršům svým zvláštní pojednání o své prosodii. Ani nespomohlo dovolávati se některého jiného jazyka; neboť ani v latině ani v řečtině ani v samskritě není celá věc tak jednoduchá, jak by se podle mnohých učebných knih zdálo. Prosodie tam není hotova, ale mění se podle dob, podle spisovatelů, ba i podle obsahu básní samých. Mimo to by poukázka nic neprospěla, poněvadž právě povaha českého jazyka jiná jest než oněch dávnověkých, tak že by se mu přenášením jedné či druhé prosodie beze změny zajisté činilo násilí.

Nemáme zřetel k tomu, co by si někteří znalci antiky přáli; přání pouhé zde nic nerozhodne, nýbrž skutek sám, kterak v posavadních pokusích prosodie časoměrná bytuje. A tu jisto jest, jednoduchá indukce to stvrzuje, že u většině případů skupina dvou souhlásek činí předchozí slabiku obojetnou. Tím vysloveno pravidlo i s výminkou. Pravidlo však hlavní musí vysvítati sluchu nepředpojatému samo sebou, bez umělého rozdělení souhlásek, má-li více býti než předpis akademický. A tu se přirozeně namítá následující úvaha: My tíhneme k vyslovování slabik otevřených; to je základní názor při časomíře i má svůj hudební důvod, an samohláska je znějící ton a samohláskou slabika nejlépe vyznívá, tedy do- te- ka. Slabika položením svým je tenkrát obojetnou, když následující skupina se dá pohodlně vysloviti, když totiž po samohlásce obě souhlásky mohou bez námahy mluvidel přiraženy býti k následující slabice, ku příkladu: dotekna; zde po *e* následuje *kn*, ale slovo lze pronésti pohodlně do-te-kna, proto jest označení dotekna. Kdyby však bylo do tenka, nemůžeme s pohodlím jinak pronášeti než do-ten-ka, skupina *nk* se roztrhne ve své členy, vyslovení skupiny nesplývá v jeden ráz a potřebuje více času než obrácená. Kdo všechna tři slova nenuceně několikrát za sebou vysloví, ale

přece pozor maje na záhadnou slabiku střední, znamená brzo příslušný rozdíl v trvotu jejím, totiž že by musil značiti dotěka, dotěkna, do těnka, avšak má-li jen dva rozdíly povoleny, opět místo ⏑. položiti ⏑̆, tedy:

dotěka, dotěkna, do těnka.

Tak vysloví se snadno o-bra, proto značíme ⏑̆obra; avšak o-rba vysloviti trudno, proto ōrba, hlad-ký = hlādký, vētchý, hūdba, nīkdo, ōrla; nělká, ač co do složení jest ne-lká, co do vyslovení jest nel-ká, jako vělká; — proti tomu něklá. Jako se v slově dal ti promění i výslov onoho *t*, když se souhlásky přestaví, promění i rythmická hodnota slabiky, tak že sluší značit: dāl tĭ, dătlĭ.

Tak hájí jedna strana polohu absolutní tvrdíc, že bez výminky dvě souhlásek slabiku prodlužuje. Její protijev na druhém kraji byla by strana, jež vliv polohy v českém vůbec popírá; kdežto tam zní heslo vždycky, zde nikdy. To by byli ti vlastní protipoložníci. V skutku se zjevily strany obě, jednu vede Sušil, druhou Hněvkovský — dejme tomu — a mezi nimi je spor, skutečný neúprosný spor. Viděli jsme, že o nic jiného neběží než o polohu; jen ona jest příčina sporu. Různost pravidel o poloze jest pouze na první pohled jakousi závadou. Od Jana Blahoslava počínajíc až ku poslednímu překladu Homera neb Horace jde celá řada zákonníků prosodických, kteréž sestaviti bylo by úlohou dějepisu prosodiky české, — ale hlavně jedná se o tu osudnou polohu. V ní leží kříž i spása časomíry české, rozhodnutím otázky o poloze rozhodne se též osud časomíry. Před soudnou stolicí hlásí se obě strany s důvody svými — které sluší dáti přednost? Jak spor jejich rozřešiti? Zde nemůže rozhodnouti subjektivní přání nebo theoretický vrtoch, nýbrž výkonné básnění samo.

Pohlédneme-li na pole literatury, na nejstarší pokusy časoměrného básnictví až do našich dnů, shledáme, že takořka vesměs básníci drželi se volného směru. Báseň jako jest Předzpěv k Slávy Dceři právě že jest původní, jazyka lahodného a silného, báseň vnitřní formou epochalní, užívá volné posice, a to rozhoduje. Veškeré ostatní pokusy původní i překlady nezváží její důraz, a tak je mi zejmena v básnictví ba i v jazyce větším ukazatelem Kollár nežli Sušil. Elegie severoslovanská zachovala u nás prosodii časoměrnou. Lahodným veršem časoměrným proslul dále Vinařický, — a hle on náleží k svobodníkům, kdežto za nové doby, kdy se přísnost v po-

sici rozmohla, ani překlady nedostihly lahody oněch básní česky původně napsaných.

Pravidla z oněch hotových skutkův odtažená, jak jsme právě podali, nesvědčí ani jedné ani druhé z extremních stran, a tak se rozřeší spor, že obě tyto strany odmítneme s jejich nároky a střední cesty s dobrým důvodem se přidržíme ne podle oblíbeného přísloví, že střední cesta jest nejlepší, nýbrž na základě skutečnosti. Tak si to ona stanovila, básníkům v tom ohledu nesmí theoretik předpisovati, zde je praxis dřív. Tato třetí strana, strana svobody netvrdí, že v českém poloha neplatí, nýbrž trvá na tom, že má rozličné stupně a že jakož poloha rozdílná jest, i její účin, trvot slabiky rozdílný bude. To jisto jest, že přísnějším utažením posičních pravidel jakési správnosti akademické se hoví, však že překážky se hromadí; buď utrpí líbeznost veršův, anebo musí přísnost v zápětí zas popouštěti. Však žádejme ráději od básníků lahodu verše, než minutiosní plnění stanovných předpisů. Kdybychom stáli na nich, učinili bychom skládání veršů časoměrných příliš obtížným, časomíru tedy nemožnou. I překládání antických plodův neprospívá takou měrou, jak bychom očekávati vším právem mohli, a co nových překladův se objevilo, buď nedostačují našim aesthetickým požadavkům, neb stačí-li, nespravují se de facto onou přísnou polohou. Nechtějíce hájiti směru druhého, jenž toliko nedorozuměním se zrodil a zastáván byl, trváme jen při zprostředkujícím náhledě, jenž svobodě básnické průchod zjednává. Čím více pak básníkovi zde povolíme, tím více můžeme od něho žádati co se týče ladného toku veršů, v překladech krom toho věrnosti a stejnosti dojmu s originalem.

Osud prosodie časoměrné v českém jest nepochybný, totiž dokud povaha jazyka potrvá, jakáž nyní jest, bude se časoměrně veršovati. Uvolněním pravidel prosodických právě za příčinou zvláštní povahy této stane se, že výkonní básníci se přichýlí opět k časomíře a básní časoměrných bude hojněji. Spor obou táborů stran definitivního sestrojení pravidel jest u konce, nároky odkázány jsou k životu samému.

Zbývá nám pouze několika věcí se dotknouti k vůli žádoucné úplnosti. Skupina tří a více souhlásek prodlužuje slabiku tím spíše, avšak nikoli bez výminky. Už při poloze mezislovné vzniká i zde pouze obojetnost; mimo to při slovích, bez kterých se jazyk nemůže po delší rozpravu obejíti, ač do prosodických osnov vtěsnati se nedají, dovolují si básníci považovati slabiku za obojetnou, která

by podle všech pravidel předchozích za dlouhou státi měla, jako zas krátkou s přízvukem slovním neb veršovým za dlouhou kladou. Tak zvaná diastola, výminečné prodloužení či zvolnění, na zevnějšek se podporuje i změnou pravopisu, viz shora v ē s s e l ý; jindy má pravopis své rozdíly neb starší způsob, jednou píše básník p ř ĕ c e, po druhé p ř ē d c e, k vůli prvé slabice právě. To zvláště se provádí u jmen vlastních, jichžto nemůžeme vynechati, ani proměniti, ani jinými nahraditi. Někdy za potřebou zrychlují vyslovení slabiky dlouhé, ba přímo pravopis porušují, aby dlouhé krátkým se zdálo — tak zvaná s y s t o l a, na příklad: B r ā n y s ĕ o t v ĕ r a j í místo o t v í r a j í, a jiné už svrchu vytčené případy. Konečně stahují dvě slabiky v jednu držíce se vyslovování všedního neb ledabylého, čožtě na několik způsobů se rozvětvuje: s n á š e j' místo s n á š e j í; k l a d' místo k l a d l; s p r a v e d n o s t místo s p r a v e d l n o s t; o s n á c t místo o s m n á c t. Někdy stahují též polosamohlásku s následující samohláskou, tak že místo dvou slabik jedna vychází: v í t r o n = v í t r o n. Protiva toho jest roztažení slabiky obyčejně jedním rázem vyslovované ve dví (diairesis, dialysis). Vodítkem při všech podobných proměnách, odchylkách i novotách má býti hlavně živá mluva pokud lahodnější a výraznější jest než mluva spisovná. Ne jak věc napsána se vynímá, ale jak jsouc vyslovena se poslouchá, rozhodujž!

Co staří ve svých verších všemožným způsobem zapuzovali, totiž styk dvou samohlásek, průziv čili hiatus, my snadno snášíme, pročež o s k r a c o v á n í, s t a h o v á n í a v y s o u v á n í oněch samohlásek u nás valně řeči není. Když slovo samohláskou končí a následující slovo samohláskou počíná, my tento jednoduchý případ hiatu bez závady pronášíme. Čeština nepotřebuje e l i s e, jakáž se v romanských jazycích až nade vši míru krásy a srozumitelnosti rozmohla. Při prvním uvedení časomíry ovšem i s elisí se setkáváme, však to byla tak zcela dle příkladu latinského a tak málo dle sluchu českého, že brzo o elisi ani stopy nezbylo. („Svého od Boha“ = „Svéhod Boha“). O změnách, kterým mluva při srážce samohlásek podlehala, jako jsou k r a s i s, e l i s e, a f a e r e s i s, a p o k o p e, není potřeba tak obšírně jednati jako v antické prosodii. Jen někdy se proti hiatu obracíme, zvláště když mezi obě samohlásky ještě nová třetí se všinouti má: m l u v i l o o k u. Známo jest, jak lid zde si pomáhá a hiat rozkošným a rozmanitým způsobem odstraňuje. Jestliže starověcí básníci užívali svých způsobů ke stahování a všelijakému formování řeči při verši, nepočínali si

zde libovolně; měliť vždy živou mluvu za lubem, k níž to se vztahovali. Z bedlivého pozorování mluvy básnické i lidové vyplývá zdůvodnění tak mnohého pravidla, které se dlouho zcela libovolným neb nahodilým zdálo. U nás ještě se štítí básníci prosté mluvy lidu. Avšak i český básník má prostředků dosti hiat obmezovat, a stran těch zdánlivých libovolností i domnělých pravidel, které zejmena u hellenských básníků stihámе, sluší právě považiti, že se více lidem řídili, že jim mluva lidu nebyla něčím špatnějším. I setkáváme se v té příčině s mnohou obdobou; básník český má na vůli vybrati si slovo, jak je napsaný jazyk správně vyžaduje, aneb jak ho lid v mluvě užívá, tedy bráti — brát; v tomto případě je věc už uznána, tedy nezávadna. Zrovna tak při hojnějším básnění, zejmena v prosodii č›soměrné, proklestí si dráhu i jiné zdánlivé nesprávnosti, nyní nanejvýš stíhané, zvlaště tam, kde to jen malý rozdíl u výslovnosti obnáší; ku příkladu říkati i psáti tehdy i tehdá, kdos i kdosi, kladl = klad', snášej' místo snášejí, když toho verš vyžaduje, dávaj', místo dávají, zejmena když i může se vystříhati patrné chyby. Zda není v každém ohledu lépe psáti: „stromy se kácej'" místo: „stromy se kácí"?

U příležitosti výmitky dlužno se zmíniti o zdánlivých dvojhláskách v českém: aj, ej, oj, uj. Jestliže má grammatika pravdu, ana nepovažuje *j* v tomto případě za samohlásku, nýbrž za souhlásku, pak zajisté není mezi *j* a následující samohláskou hiatu: Zbroj a muže zpívám. Není-li však *j* samohláskou, není oj dvojhláskou, a proto nehledíc k okolí jsou tyto spojeniny vlastně krátké, zejmena kdy po *j* následuje samohláska: Zbro͡j a muže. Kdy následuje souhláska, stávají se dlouhými: Zbro͞j se, pracu͞j pilně. Někteří však vyhlašujíce je za dvojhlásky týmž činí je bez výminky dlouhými. I vyplývá neurčitost stanovy, tak že u básníkův výkonných za obojetné aspoň státi mohou, a tak Vinařický „Zbro͞j a muže" zpívá, jiný „Zbro͡j urvanou".

Někdy proti všem pravidlům básník si počíná a omlouvá se, že umělcům všechno dovoleno, tedy i taká maličkost. — Licentia poetica čili dovolenost básnická stala se říkadlem. Než i ona má zase svá pravidla nejsouc úplným bezvládím. Každý poklesek buď musí míti nějaký důvod ze skutečnosti vzatý, něco za zády jako autoritu, ku které se může odvolati, — anebo poklesek proti jednomu pravidlu musí se jeviti jakožto vyhovění jinému pravidlu, ano za onu ztrátu podati náhradu něčím jiným. Možnost i tajemství

takových hříchů odhaluje zkrátka aesthetická forma vyrovnacího závěru. (Viz k tomu příslušné odstavce v Aesth. Vš.) Každé porušení ladu buď prostředkem ke zvýšení jeho. Slova krátiti nebo dloužiti, slabiky němé zaplňovati, jinak vyslovovati bude básníku vždy dovoleno, kdy se může odvolati k lidu; v půtkách s učenci při tom zvítězí vždy, kdykoli mimo instanci hovoru též krása jemu na prospěch svědčiti bude.

Případův pak, kdy hovor i krása odchylku od spisovné mluvy zdůvodňují neb aspoň omlouvají, lze velmi mnoho vyčísti; — ony nejsou útoky proti ustálené správnosti spisovného jazyka, nýbrž právem básníkovým, jenž musí žádati všemožného ulehčení prosodických zákonů, aby s druhé strany neodkladnému požadavku plynnosti a lahody, srozumitelnosti a krátkosti vyhověti mohl. Nedostatek těchto vlastností v mnohých nejnovějších pokusech překládacích sluší mimo jiné příčiny též přičísti zbytečnému obmezování svobody, pravidlům dělaným a českému jazyku se nehodícím. Mnozí překládali majíce na mysli ne mluvu živou, nýbrž knihovou, a tím vycházeli plody na jevo, původní i překlady, proti kterým zas tatáž živá mluva v opposici stála. Originaly jich však řídily se mluvou živou a chtěly jí a v ní dosíci úspěchu, a plod původní konečně má tím víc toho míti, čeho žádáme na překladě!

Prosodie, jak už pověděno jest, původně vztahuje se ku časoměrné povaze jazyka. Řekne-li se, ta či ona mluva má prosodii, řeklo se, že jest schopna zřetelného rozeznávání a pořádání dlouží a krátí, jakož i budování celkův více méně uměleckých. Podle zobecnělé obdoby zove se pak theoretická nauka o téže věci prosodikou; jednali jsme v předchozím vlastně o prosodice. Prosodie a prosodika mají se tedy k sobě jako látka a forma, jako věc a nauka o ní, jako poesie a poetika. Poněvadž pak věc a theorie její zde sobě tak blízko leží, nečiní se ani přesný rozdíl mezi oběma výrazy a nyní užívá se slova „prosodie“ k naznačení obou významů (věci i theorie), kdežto „prosodika“ odporučuje se nicméně přesněji pro theorii samu.

## §. 24. **Stopa.**

Abychom krásno časoměrné na řeči lidské, totiž jisté pravidelné střídání dlouhých a krátkých slabik zachytili, nutno pouze znázorniti způsob, kterak dlouhé i krátké slabiky za sebou následují. Nejjednodušší prostředek jest, mysliti si přímku časovou roz-

dělenu na stejné dílce a udati, kolik dob na jeden dílec připadá. Tím se už naznačilo spolu, jak veliký jest dílec sám i jak veliké jsou členy, které vyplňují jej. Kladouce čtvrtinu noty ♩ za slabiku dlouhou, osminu ♪ za slabiku krátkou, můžeme ihned míti příklad o zachycení rythmického postupu, když ustanovíme že tři osminy mají tvořiti vždy jednu skupinu a sice v takovém rozčlenění, aby dvě osminy na první slabiku a jedna na druhou spadala: ♩♪ čili — ⏑ . Výraz pak pro tento určitý postup snadno se zbuduje, an se určí předně trvání jednoho členu, počet i rozestavení jich v jedné skupině. V našem případě je trvání členu určeno už jmenem jeho (osmina) a počet jich též (tři) tak sice, že v jedné skupině mají býti tři osminy. Samo sebou vysvítá, že určení toto táhne se k naznačení zlomkovému: $\frac{3}{8}$ ·· a tak se vůbec koná, postup se určuje zlomkem, jehož jmenovatel trvání členu a čitatel počet členův udává. Rozestavení však tím ještě určeno není; určíť se zevrubným zobrazením jedné každé skupiny.

Aby pak jedna skupina ode druhé se rozeznávala, přibíráme ku pomoci princip sílomíry čili dynamiky. Některý, ku příkladu a obyčejně počátečný člen jedné každé skupiny vyráží se silněji, čímž počátek skupiny se vytkne, a skupina co celek proti sousedním skupinám vynikne. Kdykoli se celek rythmický, jejž si abstraktně pouze probíhajícím představiti ba též jinými prostředky provoditi mohu, vkládá na řeč, neb jinými slovy, kdy báseň časoměrná se říká, pronášívá se ona slabika zvláštním více méně patrným sesilením, mocnějším hlasem (příhlasem). Nechť se při tom ještě s hlasem děje cokoli, nám zde dostačí znamenati, že mocněji zaznívá, as tak jako v slově při slabice, která má přízvuk. Je to sice pomůcka ze sílomíry vzatá, ale nikoli přízvuk slov; také na povaze její nezáleží — nám běží toliko o vyznačení jednoho členu v celé skupině, slabiky, která na jeho místě stojí, ku potřebám časoměrným. Říkáme onomu sesílení slabiky také jinak; máme-li říci přízvuk, musíme dodati, žetě to pouhý přízvuk pomocný, přízvuk časoměrný čili jedním slovem metrický důklad (neb názvuk, příhlas; ictus metricus). Důklad i přízvuk jsou tedy obdobné; jako přízvuk vyznačuje slovo za celek, ostatní slabiky v komonstvo oné sesílené bera, tak iktus vyznačuje stopu, ostatní slabiky k oné sesílené připínaje; dodává jí tíhy, tak že klesá a ostatní slabiky obdobně lehčí nad ní se nesou. Důklad je zřetel rythmický, přízvuk mluvní; onen různí stopy, tento slova. Přízvuk tím způsobem sjednává prvky věty, důklad prvky verše. V hudbě, kdy potřeba

sesílení tonu zvláště naznačit, zavedena jest známka > neb jiné známky, zejmena i úplná slova; v nauce poetiky klade se bod (·) nad znamení slabiky: ˙ = ⏑ –. Vydatnější, dvakrát, třikrát větší sesilení pak naznačuje se dvěma, třemi body nad sebou stojícími ⁚ ⁝ atd.... Mnozí v této potřebě příhlasu spatřovali víc než pomůcku, shrnuli na něho celý pojem rythmu, učinili prostředek účelem, tak že ač nezapudili trvot, přece jednání o trvotě i příhlase příliš dohromady všinuli. My držíce se přesného pojmu rythmu jakožto krásna časoměrného, hledíme k časomíře výhradně a příhlas jest nám prostředkem udávajícím meze skupin, *různitkem*, jich, *znamenadlem* času, nikoli časem.

Naznačování rythmického postupu v řeči může i jiným pohybem zevnějším předsevzato býti, jakž o tom shora už jest učiněna zmínka. Tak se děje a dálo za starodávna při zpívání a říkání básní, při tanci, při pochodě (marši) a jindy. Když naznačovací pohyb ten prováděl se nohou, nastoupila noha na podlohu svou silným rázem při slabice důkladové, *dupla*, tak že tyto rázy nohy slyšně naznačovaly základní skupiny. Od prostředku či od nástroje, kterým se naznačovaly, vzato pak jmeno pro skupinu slabik co složku rythmického celku, a sice noha, *πούς*, *pes*. My v českém z příčin snadnozjevných vedle starého výrazu též užíváme slova *stopa*. V tanci je to základní, výhradně tak zvaný „*krok*“ (pas, temps). V hudbě pak říkáme *takt*, tak že *stopa* i *takt* mají stejný rozsah, ač jinými znaky vytčený.

Důkladem rozvrhne se stopa ve dvě částky; právě v onu vyznačenou, důkladovou část, která tíhu má, — to jest ona, při které se dupne nohou, neb rukou uhodí, *těžká* či *dobrá* část stopy, vůdkyně ostatních částek. Při ni noha i ruka dávající takt *klesne*, pročež místu dáno jmeno téhož úkonu: *kles* neb *spád*, (*dopad*, *nástup*, *klad*, *θέσις*); — pak se noha či ruka opět *zdvihne*, odkudž pro ostatní částky stopy, pro slabiky *lehké* důsledně jmeno zdvih (*ἄρσις*) vyplynulo.

Poněvadž pak při sesílení hlasu i qualita hlasu obyčejně se mění, totiž *ton* jeho se *zvýší*, připadli druhdy na tento *vedlejší* znak důkladu a přestavily oba starodávné názvy: arsis čili zdvih přezděli slabice *těžké*, kdežto kles čili thesis zůstalo pro slabiku *lehkou*. Zřetel k výšce tonu je však ještě další, jest to živel melodický, co se sem vluzuje; my ho nepopíráme, ale tvrdíme, že nám první vystačí. Za tou příčinou přidrželi jsme se pojmenování starého: jestiť předně založeno v původním stavu věci a za druhé

má pro sebe přednost věku, totiž užívání hellenských mistrů rythmiky, — jakož i větší souhlas s praktikou novověké hudby, an těžká část taktu nemusí míti vyšší ton.

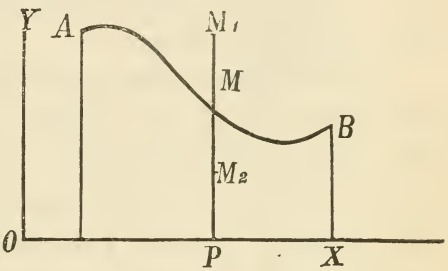
Úloha ohledati rythmickou stránku básně, pravidla její vyšetřiti a známkami uvedenými znázorniti, připadá zvláštní nauce, jež metrikou zvána jest. Pojem i jmeno její po tomto objasnění vysvítá, toliko nutno na jeho některé znaky zvlášť a styky s jinými pojmy upozorniti. Tu jest předně slovo rythmika. Ono značí nauku o rythmu, ale někdy bráva se i ve smyslu výkonném, totiž naznačuje se jím rythmická stránka skladby (v hudbě i v básnictví), souhrn všech časoměrných poměrů jejích. V těchto případech lze tu dvojici smyslův snadno rozeznat, — je to theoretický a praktický odstín, co se zjevuje jako svrchu při prosodice a prosodii, a dva ty významy mají se k sobě zas jako nauka a konání.

Důležitější jest rozdíl mezi rythmikou a metrikou. Neboť rythmikou (ve smysle theoretickém) vyrozumíváme nauku o krásnu časoměrném vůbec, nechť se ono vyskytuje kdekoli. Jeden z těchto případův je také v básnictví, kdež materialem rythmu jest řeč, a sice určitá řeč. Její povahu co se rythmických potřeb týče určuje prosodika. I přivádíme pak rythmiku básně v obdobu s krásnem ustalovacím a sice s krásnem metrickým či rozměrným, čímžto se nám umožní, abychom obraz rythmu v prostoře ustálili, jakožto soustavu delších a kratších přímek (časových délek). Vidíme obrazec rythmu stále před sebou, ač rythmus sám probíhá v čase; vidíme, jak přímka časová oním určitým rythmem jest rozměřena a proto podle obdoby vzaté z řady ustalovací, říkáme onomu ustálenému obrazci rythmu též rozměr (metrum) básně. Sestrojováním takých obrazcův obírá se metrika. Ona jest nauka o rozměrech. I jiné pravidelné pohyby mohou se podobným způsobem v prostoře zachytiti, ku příkladu též pohyby tance; povstane obrazec, z něhož podobu, směr, rychlost a jiné zvláštnosti tance vyčísti se mohou. Tancepis či choreografie je tedy s metrikou v obdobě a obsahuje v sobě část rythmiky též.

Smysl obou slov rythmika a metrika je tímto zcela přesně určen, rozdíl jejich tedy jasně vysvítá. Rythmika jest pojem obsahem chudší, za to však širšího rozsahu; kdy se obsah její novými znaky určí, totiž předně mluvou a za druhé úkolem, jenž z analogie s krásnem metrickým vyplývá, povstane pojem co do obsahu bohatší, ale rozsahu užšího, právě metrika, — jejíž logický poměr k rythmice jest podřaděnost. Ješto prosodika určuje trvot slabik

vztahem ku zvláštní povaze určitého jazyka, můžeme nyní odvážiti se následujícího výměru: Metrika jest rythmika prosodikou determinovaná. Rythmika určuje se prosodikou v metriku, čili též po náležitém vysvětlení názvů: Metrika jest rythmografie mluvy básnické.

I může metrika všech prostředků znázorňovacích užívati, kterékoli jinde se vyskytují, zejmena oněch, kterých moderní hudba užívá: jsou to všechny výrazy a náznaky taktu, známky o trvání not a ostatní pomůcky. Hudba ve své soustavě notové podává skoro úplný obraz znějících tlumů. K tomu konci podkládá soustavu os v rovině. Osa úseček OX představuje čas v stejné dílce rozdělený, a pořadna na jednotlivých bodech téže osy vztyčená představuje výšku tonu; když na téže pořadně více tonů M, $M_1$, $M_2$ a t. d. se nalezá, jsou to tony současně znějící, — odbyt jest živel harmonický. Když tony *Q, P, R* podél osy *OX* co do výšky se mění, povstává posloupnost tonů; každému tonu odpovídá zvláštní bod, které-li spojíme nepřetržitým tahem, křivku obdržíme. Zde křivka *AB* je znázornění melodie. Dynamiku bylo by vhodno naznačovati v každém bodě tonovém, ale jinými přímkami na rovině *OXY* kolmo postavenými; — k tomu by bylo třeba postaviti v bodě *O* na rovině té třetí osu kolmo, podle kteréž by se určovaly síloměrné rozdíly tonů, aby se nové křivky spínaly s předešlými. Tak by povstal pro každou hudební skladbu celý proud křivek v prostoře, křivek rozmanitě se splétajících a rozplétajících; kdežto při znění skladby všechny dojmy jen přeletnou kolem čidla, byly by zde křivky ustáleny, tak že by se jejich vzájemné poměry zírati mohly. A ovšem, kdo má tolik mathematické fantasie, aby trojosý kout analytické geometrie zaplnil ustálenými křivkami tonovými, musil by z názorů těchto prostorových útvarů míti podobnou slast jako ucho z dojmů hudebních. Než ač utěšený a důkladný, byl by prostředek tento příliš obtížný, ne-li nemožný. My se spokojiti musíme jen s naznačením rythmiky, melodie a harmonie, což se podaří v rovině. Dynamiku rovněž důkladně značiti nemůžeme, an třetí rozměr všem pokusům podobným překáží. Jsouť naše sdělovací prostředky grafické vesměs po dvou rozměrech rozestřeny. Proto dynamiku



hudba jen blíživě a zhruba udává. Ale všechno co zbude, když si známky pro harmonii a melodii odmyslíme, můžeme přenésti do metriky, celé tedy známkosloví hudby, jehož ona užívá pro své rythmické potřeby, takt i tvar not. Celá ta soustava prostředkův naznačující znění hudební skladby, osnova pěti přímek s notami pro trvot i jakost zvěn a s ostatními náznaky jest sama dílem důmyslně sestaveným, obsahuje přesnou nauku, tak že dle jejích pravidel můžeme z rysův v rovině obsažených vyníti rozměry skutečných zjevů samých, zde tonů, a tak celou skladbu znova reprodukovati. Hudební záznam vykonává totéž pro skladbu zvukovou, co choreografie pro tanec, co deskriptivní geometrie pro útvar prostorový: z desky dvojrozměré (z plochy papíru) mohu vyčísti onde znění, tam pohyb, zde tělo.

Naslouchámе-li básním majíce zřetel k časoměrnému upravení, zpozorujeme, že řeč jest rozdělena v upravené, od sebe oddělené celky, řady to slabik, na kterých rythmické střídání znamenáme, ba i pravidlo jeho určiti můžeme, když řadu rozložíme dál až přijdeme na stopy čili rythmické složky její. Taková řada je v e r š (versus, *στίχος*). Při tanci, který jmeno uměleckého zjevu právem má, znamenáme také nejdřív ten pravidelný pohyb, pak určitá oddělení. Přirozeným postupem přicházíme nejdřív ku vnímání rythmu, pak znamenáme verše přestávkami oddělené, pak složky veršů čili stopy jich a konečně přihledáme k složení stopy samé, jakožto nejjednoduššího živlu rythmického. Každý je toho pochodu ze své zkušenosti pamětliv.

Pak ovšem můžeme jíti směrem opáčným, říci, že povstane stopa složením několika slabik, a opětováním stopy, neb skládáním stop příbuzných vzniká konečně verš. O slabikách jsme jednali v prosodice, nyní přicházíme ku s t o p ě; — i musíme zde její nejhlavnější tvary ustálit. Slabik znamenali jsme v řeči přirozené několik druhů; abychom však nynější ustálené tvary stop s potřebnými názvy jich obdrželi, musíme je obmeziti na s t a n o v n é d v a p r v k y, na krať (⏑) a dlouž (–), která se rovná dvěma kratím. Tímto zjednodušením zmocníme se materialu, jenž by jinak v hojnosti své práci kombinační vzdoroval. Při stopě rozeznáváme předně, kolik a jakých slabik obsahuje, — tobě r o z s a h stopy; za druhé, v jakých skupinách a v jakém pořadí se tytéž vyskytují, — totě č l e n i t o s t stopy, a za třetí, která z nich má důklad, — totě p ř í h l a s stopy. Tak na příklad budiž rozsah stopy 4m; i může býti členěna: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – –, ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑, a mimo to

ještě důkladem se rozrůzniti ⏑ –, – ⏑. Především obrátíme zřetel k rozsahu a členitosti stopy.

Stopa jest už aesthetický útvar, ana složena jest, a sice nejméně ze dvou členů, ze tří a tak dále. Abychom možné útvary ty obdrželi, budeme jednoduše obměňovati dané dva prvky po dvou, po třech, a t. d.... a můžeme určiti předkem, kolik stop obdržíme. Neboť jsou to obměny opětovací, jichžto ze dvou prvků jest $2^n$, znamená-li $n$ třídu.

V první třídě stojí ty dva dané prvky samy ($2^1$): –, ⏑.

V druhé třídě jich bude $2^2=4$, a jsou postupně i se svými jmeny a příklady:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1) | ⏑ ⏑ | pyrrichij, | *Snaha* |
| 2) | ⏑ – | jamb, | *Svatá* |
| 3) | – ⏑ | trochej, | *Krása* |
| 4) | – – | spondej, | *Dávná* |

Obměn třídy třetí bude $2^3=8$, a tudíž v kombinačním pořadí

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1) | ⏑ ⏑ ⏑ | tribrach (pycnos), | *Lahoda* |
| 2) | ⏑ ⏑ – | anapaest, | *Duši mou* |
| 3) | ⏑ – ⏑ | amfibrach či skolij, | *Volám tě* |
| 4) | – ⏑ ⏑ | daktyl, | *Výtvoru* |
| 5) | ⏑ – – | bakchij, | *Ovívá* |
| 6) | – ⏑ – | amfimacer či kretik | *Sílu měj* |
| 7) | – – ⏑ | antibakchij | *Důstojně* |
| 8) | – – – | moloss | *Dál nám pěj.* |

Ve čtvrté třídě budeme míti obměn $2^4=16$, a tu hlavně celou řadu stop těchto přehlednouti lze podle čtyr oddělení.

V prvním oddělení jsou jednoduchá zdvojení stop dvojčlenných, tedy v prvním oddělení:

1) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ dvojpyrrichij (proceleusmaticus)
2) ⏑ – ⏑ – dvojjamb
3) – ⏑ – ⏑ dvojtrochej
4) – – – – dvojspondej.

Druhou skupinu tvoří paeon, jedna dlouž a tři kratě, určovaný řadovým číslem místa, kde stojí dlouž, podle schemata následujícího:

5) – ⏑ ⏑ ⏑ první paeon
6) ⏑ – ⏑ ⏑ druhý „
7) ⏑ ⏑ – ⏑ třetí „
8) ⏑ ⏑ ⏑ – čtvrtý „

V třetí skupině jest epitrit, tři dlouže a jedna krať, podobně řaděný:

9) ⏑ – – – první epitrit
10) – ⏑ – – druhý „
11) – – ⏑ – třetí „
12) – – – ⏑ čtvrtý „

Ve čtvrté skupině:

13) ⏑ ⏑ – – jonik menší (a minore),
14) – – ⏑ ⏑ jonik větší (a majore),
15) ⏑ – – ⏑ antispast,
16) – ⏑ ⏑ – chorjamb.

Příkladův v českém jest hojnost na všechny stopy, buď slova celistvá nebo skupiny slov.

V páté třídě bude obměn $2^5 = 32$. Názvy jich jsou buď prosté složeniny z názvů předešlých, buď samostatné; desku jich nám ze starověku podanou, klademe sem v pravopise latinském:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ orthius.
– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ pariambus.
⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ parapycnos.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ mesomacros.
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ antispastus.
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – pyrrichioanapaestus.
⏑ – – – – probrachys.
– ⏑ – – – hypobrachys.
– – ⏑ – – mesobrachys.
– – – ⏑ – molossoiambus.
– – – – ⏑ colobos.
⏑ ⏑ – – – diphyes.
– ⏑ ⏑ – – orthius (dactylospondios).
– – ⏑ ⏑ – amoebaeos.
– – – ⏑ ⏑ molossopyrrichios.
– – ⏑ ⏑ ⏑ symplectos.
– ⏑ – ⏑ ⏑ musicos.

⏑ – – ⏑ ⏑ antanapaestus.
⏑ ⏑ – – ⏑ antamoebaeos.
⏑ ⏑ ⏑ – – dasios.
– ⏑ ⏑ ⏑ – thymelicos.
⏑ ⏑ – ⏑ – (anapaestoiambus)
⏑ – – ⏑ – dochmios.
⏑ – ⏑ – – pariambodes.
– ⏑ ⏑ – ⏑ doriscos.
⏑ – ⏑ – ⏑ iambodes.
⏑ – ⏑ ⏑ – cyprios.
– ⏑ – – ⏑ anticyprios.
– – ⏑ – ⏑ bacchiochorios.
– ⏑ – ⏑ – hypodochmios.
⏑ – – – ⏑ dochmios per synzugian antistrophos.
– – – – – molossospondios.

Jak patrno, šla by věc dále týmže směrem; stop šestičlenných $2^6 = 64$, a opět by se mohly některé nebo všechny zvláštními názvy ustálit. Však příčina vysvítá, proč se tak neděje: vícečlenné stopy projevují se totiž co složeniny ze stop méněčlenných, není tedy potřeba ony ustalovati.

## §. 25. Rozvrhy stop.

Ve výčtu stop právě podniknutém podáno jest spolu rozdělení jich, a sice byl dělidlem počet slabik, jež stopa obsahuje. Určení i pojmenování stop třímá se trvotu slabik, jakž v mluvě se objevuje a pouze dvěma hodnotami zhruba se stanoví. Stanovení stop jest tedy velmi nedůkladné, ale pro menší úkoly metriky velmi pohodlné; říkáme mu stanovení a rozdělení slabikoschematické, či metrické v hrubém smysle. Jakékoli námitky proti němu se vyskytují, nemůže žádná poetika ho více obejíti, an útvary i názvy stop po celém vzdělaném světě se ustálily též od těch přijaty jsouce, kteří jiná nedopatření takové rythmiky kárají.

Jakkoli tedy jemné a rozmanité jsou rozdíly mezi trvoty slabik, v praxi za příčinou zjevnou ustálil se hlavně rozdíl mezi obyčejnou kratí a dlouží: ⏑. –. Jen tenkráte, kdy se zobrazování rozměrův pomocí těchto dvou živlů příliš povrchně provádí, nehledíc nikterak ani v theorii k oněm jemnějším rozdílům, ani k hlubším vzhledům do podstaty rythmiky, ku příkladu co je vlastně stopa a p., jsou její schemata nesprávná, pouze přibližná a nemohou všechny záhady metriky objasniti, aniž vlastní tajemství rythmiky stopovati. Tenkrát metrika, pravíme, vzdálila se půdy rythmické a obmezila samu sebe na schematisování oněch dvou daných prvků. V tom případě poklesla u vážnosti, a proto potupně se mluvívá o „Kurzlangtheorii“. Ve skutku však i nejsložitější schema, nejsprávněji všemi možnými prostředky naznačené, je přece jen střída kratších a delších dob, poněvadž rythmus řeči v ničem jiném ani záležeti nemůže.

Za druhé rozdělují se stopy dle toho, zdali jsou samy o sobě prvky verše, více nerozkladné, anebo dle zevnějšího upravení metrického, hledícího na slabiky dlouhé a krátké, patrně z jiných stop složeny. Složena jest sice každá stopa, ale složky její jsou jednotlivé slabiky, nikoli zase stopy. A právě kdy stopu možná rozložiti jen ve slabiky, jest ona jednoduchá, jest prvek verše, jest složený radikal. Stopa jmenem složené v skutku uváděná jest ona, kterou ve stopy kratší rozložiti lze. Tak stopy dvoj- a trojslabičné jsou vesměs jednoduché; neboť nelze jich ze dvou jiných nějakých stop složiti, — kdežto stopy víceslabičné lze si mysliti složeny z oněch. Tak je chorjamb složen z trocheje a z jambu (– ⏑ | ⏑ – = – ⏑ | ⏑ –); dochmij z jambu na příklad a z kretika: (⏑ – | ⏑ – = ⏑ – | – ⏑ –).

Může tedy sice každá stopa čtyrslabičná za složenou státi: avšak metrikové, kteří pyrrichij nepovažují za stopu, musí důsledně jej vymýtit ze řady možných složek, tak že z počtu stop složených vylučují ony složeniny, které pyrrichij obsahují. Tyť nejsou složeny, nýbrž také samostatné stopy jednoduché. Mimo tři dvojslabičné a osm trojslabičných jsou mezi čtyrslabičnými stopy jednoduché proceleusmatik, paeonové a jonikové, kdežto zdvojeniny všech dvojslabičných, pak antispast, chorjamb a epitrity co skutečné složeniny se jeví. Odtud vysvítá příčina, proč ani staří metrikové v sestavování a jmenování stop nepokračovali nad třídu pátou; už stopy této třídy vesměs (vyjmouc po případě orthius ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑), tím více šesté a dalších tříd jsou složeny. I utkvěly hlavně názvy dvoj- a trojslabičných stop, a jen některých ještě čtyrslabičných, paeon, jonik, chorjamb, antispast a z pětislabičných dochmij. Třetí dělidlo berem ze členitosti stopy; když tvar dvou některých porovnáme, shledáme, že z jedné stopy ubráním konečných členů a připojením jich ku počátku obdržíme stopu druhou; nebo se totéž provede obratem stopy jedné, tak že příslušné páry jich tvoří vždy souměrný obrazec. Tak na příklad zajisté

| | | |
|---|---|---|
| z dvojslabičných trochej a jamb | — ⏑ | ⏑ — |
| z trojslabičných daktyl a anapaest | — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — |
| „ antibakchij a bakchij | — — ⏑ | ⏑ — — |
| ze čtyrslabičných jonikové | — — ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — — |
| „ 1. a 4. paeon | — ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ — |
| | atd. | atd. |

Za příčinou souměrného obrazce, jejž proti sobě ležíce skládají, říkáme jim stopy protilehlé. Co se jiných stop týče, znamenejme, že některé ze samých stejných slabik složeny jsou, spondej, tribrach na příklad; toť stopy jednotvárné. V jiných dlouž a krať krok za krokem se střídají; stopy střídné. Jiné konečně jsou samy v sobě souměrně složeny, ku příkladu kretik.

Čtvrté dělidlo hledí k trvotu celých stop. S tímto zřetelem vyskytne se nám množství vlastních rythmických vztahů mezi stopami. První zřetel jest, že pyrrichij obsahující dvě doby zaplňuje tolik času, jako jedna dlouž v každé jiné stopě. Říkají, že se dá každá dlouž rozvésti a dvě kratě svésti či stáhnouti v jednu dlouž. Prvé jest rozvod (διάλυσις), druhé svod čili soubor (συνείρεσις); poněvadž spodní známka jest prvotní, znamená se soubor ⏑⏑, a rozvod ⏓. Tak může spondej zastupovati daktyl;

tribrach zastupovati trochej i jamb a naopak. Příklady při koledních popěvkách známých už dětskému věku:

Kŏlĕdă, | kŏlĕdă, | dĕdkŭ,
Dĕj mĭ | vajčko | k snĕdkŭ!

Hŏdy, hŏdy, | dŏ prŏvŏdy
Dejtĕ mĭ | vejcĕ.

Pyrrichij jest sice podle slabikoschematického rozvrhu zajisté stopou; ale předně jest jednotvárný (metrikové se kloní ku pravidlu, že rozmanitost vyžaduje, aby oba druhy slabik ve stopě stály), a za druhé souborem svých kratí dá jedinou dlouž, nevystačí tedy rozsahem svým na jednu stopu. První namítka platí o každé stopě ze samých kratí složené; tribrach i proceleusmatik však o sobě i ve spolku jiných rozmanitějších stop se vyskytují.

Když si podle toho vodítka stejnodobosti pak rozdělíme všechny stopy, obdržíme předně stopu dvojdobou ⏑ ⏑, pyrrichij, pak stopy trojdobé: ⏑ ⏑ ⏑, tedy tribrach, jamb, trochej; čtyrdobé: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, tedy spondej, anapaest, amfibrach, daktyl, dvojpyrrichij (proceleusmatik); pětidobé: ⏑⏑⏑⏑⏑, tedy bakchij, kretik, antibakchij a čtyry paeony atd....; šestidobé: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, tedy moloss, dvojjamb, dvojtrochej, oba joniky, antispast i chorjamb; sedmidobé jsou zejmena všechny epitrity; osmidobé jsou dvojspondej, dochmij atd....

V rythmickém ohledu jsou stopy v každé této třídě stejnodobé, tedy sobě rovnomocné, i mohou se tím ohledem, totiž hledíc pouze k rovnomocnosti, zastupovati, odkudž název korrespondující. Jakkoli se jinak liší jamb a trochej, mají přece stejnou rythmickou valutu; tak daktyl a anapaest, chorjamb i antispast, a p. Rozvod dlouže a soubor kratí jest tedy jen specialní případ pravidla všeobecného o responsi; podrobnější pravidla a výminky jich, kterak se provádí zastupování stop, mají pro antickou metriku důležitost svou, nám však pro účely poetiky české jsou méně závažné.

Udá-li se nyní, jak veliká základní doba skutečně jest (ku příkladu 𝅗𝅥 neb 𝅘𝅥), obdržíme rythmické skupiny, o nichž věděti budeme, z kolika a z jak velikých členů složeny jsou, zkrátka můžeme je značiti, jak už dotčeno svrchu, zlomkem, jehož jmenovatel délku základní doby, čítatel pak množství obsažených ve

skupině dob udává. Je tedy toto rozdělení stop totožné s rozdělením taktů v hudbě. Stopa totě takt; stopa trojdobá značí trojdobý takt, tak že bez ohledu ku členitosti tribrach, trochej i jamb značí týž takt: jmeno jeho jest chorej.

Při taktování jeden člen stopy důkladem zvláště se označuje; to je konečně poslední zřetel, kterým se stopy liší, jakož i na něm zvláštní rozdělení může založeno býti. Důklad či příhlas spočívá v jednoduchých stopách obyčejně na slabice dlouhé, podle prostého pravidla; že ku dlouži tíhne i síla hlasu; nebo zní jiné pravidlo, že příhlas se drží první slabiky ve stopě, nebo konečně že se řídí podle původu stopy. Tak naznačíme příhlas v jambu: ⏑ –, v trocheji – ⏑, v anapaestu ⏑ ⏑ –, v daktylu – ⏑ ⏑, v tribrachu, který zastupuje jamb nebo povstal rozvodem z jambu: ⏑ ⏑ ⏑ či ⏑ ⏑ ⏑ ⏑; v tribrachu povstalém z trocheje: ⏑ ⏑ ⏑; spondej souborem z daktylu povstalý – –, z anapaestu: – –. Tak se vyznačí kles i zdvih stopy zcela patrně. Zvláštního zjasnění dochází přihlasování stop též v tanci, kdež rozdílnost důkladu také rozdílnost kroku zakládá. Nicméně ani zde nepřestává časomíra býti hlavní věcí. Dynamická pomůcka, byť určovala ráz kroku, byť měla tedy svou důležitost a co moment podružný též na časomíru vliv jevila, ji přece s trůnu nesvrhne. Tento základní náhled musíme rozhodně držeti, a přivedli jsme jej také ve shodu s rozlišením mezi metrikou a rythmikou. Nešetření pravého rozdílu vedlo k onomu nyní posud běžnému zmatku stran některých výrazů a ku popletení celého názvosloví, ba došli někteří až tak daleko, že přihlasování je vlastně rythmika, — časomíra při tom uklouzla! Opáčné mínění vidíme na druhé straně, kdež rozeznávali stopy rythmické a stopy metrické: při prvých jen na trvotu záleží, při druhých i na členitosti a důkladě. I zde je zrnko pravdy; celá však ta jest, že při stopě rythmické na všem záleží, metrická pak že jest jen viditelný, v prostoře ustálený výraz její. Když delší stopy skládají se z jednoduchých stop, dostává jedna složka silnější důklad, tak že se pochod sesilování opakuje. Kdežto jednoduchá stopa – ⏑ má prostý důklad prvního stupně (–), zjeví se při složené stopě – ⏑ – ⏑ důklad první složky zdvojnásobený a sluje důklad hlavní (veldůklad); druhá stopa má důklad vedlejší (padůklad): obě složky se mají k sobě jako kles a zdvih. Nemusí však zrovna první složka míti hlavní důklad. Tak na příklad ve složené stopě – ⏑ | – – (epitrit) má hlavní důklad druhá složka, ta jest klesem a prvá zdvi-

hem. Složená stopa ⏑ – – ⏑ – (dochmij) může ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ – neb i ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ – iktována býti. Důklad v případech složitých jest měnivý a podléhá též zákonům jiným než metrickým, smyslu slov, potřebám důrazu, vkusu osobnímu, manýře, tedy umělým i individualním pravidlům. Proto také tolik neurčitostí zde se vyskytuje, a marna jest snaha vyhledati pro výkonné básnění určitých zákonů stran důkladu ve větších stopách, kdež právě volnost umělce nejširší rejdiště má. Ano právě tato volnost je zdrojem rozmanitosti, an básník verše jinak stejné důkladem rozlišiti a tím v jednotvarnost vznikající libou proměnu může uvésti. Veldůklad i padůklad zas opětují se v jednoduché stopě; noha při tanci v trojdobém kroku může na jednu složku silněji dupnout, a pak slaběji na jinou ještě: ⏔ ⏑ ⏑ má důklad obyčejný na první složce, než může být iktováno ⏓ ⏔ ⏑, nebo ⏓ ⏑ ⏔. Někdy však lze stopu považovati za složeninu a rozdělit, na příklad kdyby bylo ⏓ ⏑ ⏔ ⏑, neb ⏓ ⏑ ⏓ ⏑, můžeme považovati za ⏓ ⏑ | ⏔ ⏑ a ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑. Však na položení iktu zakládá se zas další dělidlo stop.

Poněvadž každá stopa má svůj iktus, může i pořadí, v jakém kles i zdvih se objevují, učiněn býti dělidlem. Tak jde v trocheji ⏓ ⏑, v daktylu ⏓ ⏑ ⏑, v joniku a majore ⏓ – ⏑ ⏑ pořadí: kles ⁄ zdvih, i slují takové stopy stoupavé. Když jde pořadí opáčně zdvih ⁄ kles, jako v jambu ⏑ ⏓, v anapaestu ⏑ ⏑ ⏓, v joniku a minore ⏑ ⏑ – ⏓, povstávají stopy klesavé. Jsou konečně stopy, při kterých pořadí toto zprvu nelze určiti, složené stopy, poněvadž podle okolí svého v hotovém verši mohou míti iktus na té či oné slabice; tak ku příkladu tribrach může býti: ⏔ ⏑ ⏑, tedy stoupavý, nebo jindy ⏑ ⏑ ⏔, tedy klesavý. Nerozhodnost však přestává, jakmile se stanou členy skutečného rythmu — tu ihned samy objeví se býti určitě buď stoupavými buď klesavými. Konečně při stopách složených, kde iktus místo své měnívá, mění se i tento ráz, tak že tentýž tvar někdy co stoupavý, jindy co klesavý objevovati se může.

Patrno, že metrikové, kteří názvy kles a zdvih odvozují od klesání a zvýšování tonu hlasového, starý pořádek tedy obracují, i zde obrat podniknouti musí. Jim daktyl, trochej slují stopy klesavé, — jamb, anapaest stopy stoupavé. Jak už dotčeno svrchu, má i tato způsoba své důvody, je vzata z něčeho podružného, ale může v bližší vztah přivedena býti s názvy: daktyl a trochej jsou klesné, — jamb. anapaest zdvižné stopy; totiž ony počínají klesem (– ⏑), tyto zdvihem (⏑ –).

Za hlavní číslo v rozdělování i násobení trvotu odedávna jakožto nejpohodlnější udavatel (násobitel i dělitel) stanovena jest dvojka. Základní doba, krať ⏑ zdvojena dává dlouž –, a tak se ještě dále pokračuje podle mocnin dvojky a sice zřetelem k celým stopám co se týče souhrnu všech trvotů v nich. Všechny možné skupiny trvotů vyvinou se nám soustavně, když za východiska položíme přirozená prvočísla (numeri primi) od nejmenšího počínajíc a k onomu, kterého potřeby naše ještě vyžadují (2, 3, 5, 7, 11...), a každé prvočíslo dvojkovou řadou ($2^0$, $2^1$, $2^2$, $2^3$, $2^4$...) posloupně násobíme. Když tedy nejdříve $2m$ posloupně se násobí s mocninami 1, 2, 4, 8, 16... obdržíme: $2m$, $4m$, $8m$ atd., čili v této řadě stopu dvojdobou, stopy čtyr-, osmi-, šestnáctidobé, tedy: pyrrichij, spondej, daktyl, anapaest, amfibrach, proceleusmatik atd. Totě řada **dvojková** čili **daktylská**, nazvaná tak podle nejčelnější stopy své, ač pyrrichij tam už také náleží; chtěl-li by kdo jej vyloučiti a řadu stop čtyrdobým daktylem zahájiti, mohl by ji též **čtverkovou** zváti. Když $3m$ posloupně se násobí s mocninami dvojky, obdržíme: $3m$, $6m$, $12m$ atd.... čili stopy trojdobé, šestidobé, dvanáctidobé, tedy: tribrach, jamb, trochej, moloss, dvojjamb, dvojtrochej, oba joniky, antispast, chorjamb. Totě **trojková** řada stop čili **trochejská**. Když číslo $5m$ posloupně se násobí s týmiž mocninami, obdržíme $5m$, $10m$, $20m$... čili stopy pěti- a desítidobé: orthius, kretik, bakchij, antibakchij, paeony. Totě **pětková** řada stop čili **paeonská**. Ještě pokročme k číslu $7m$, o jehož násobení ovšem není řeči; ale stopy sedmidobé, totiž epitrity, symplectos, musicos, dasios, cyprios a jiné by náležely sem a tvořily by řadu **sedmovou** čili **epitritskou**, — kdyby proti tomu nestála okolnost už vytknutá, že stopy tak dlouhé považujeme za složeniny a za druhé, že tak složitých taktův se neužívá. Tím pádněji to platí o dalších prvočíslech. Proto, ač stanovena jest řada epitritská a držena od některých, nepotřebnou se jeví a metrika s oněmi třemi spokojiti se může.

Vidíme tedy, že podle základní osnovy prvočísel vyskytne se několik řad stop, pro něž 2, 3, 5, 7 jsou základny; — rozvržení času se v rythmice umělé jinak neděje než rozčleňováním počátečných prvočísel pomocí mocnin dvojky. Jest to methoda mathematicky nejjednoduší, a lidé musili připadnouti na ni podle zákona nejmenšího nákladu sil.

To jest vlastně **přesné** jádro starodávného rozdělení stop

ve tři rody, jež se k nám táhne už od metrikův hellenských a přihlíží ku poměru mezi klesem a zdvihem stopy co se týče trvání obou. Nejjednodušší případ toho poměru jest, že kles a zdvih sobě rovny jsou, tedy obsahuje-li jeden $n$ dob, druhý tolikéž, celá stopa pak $2n$ dob, v každém případě tedy číslo sudé. I kladly sem všecky stopy, ve kterých kles a zdvih mají stejný trvot, zejmena z nejčastějších:

1. Daktyl, ⏑́ ⏑ ⏑, nebo přijmeme-li ♪ za dobu základní: |♪ ♪ ♪|, postupující taktem $\frac{4}{8}$ným (čtyrosminým) v rozčlenění: $\frac{1}{4}+\frac{1}{8}+\frac{1}{8}$. 2. Anapaest, ⏑ ⏑ ⏑́. 3. Spondej ⏑́ — neb ⏑́, postupující. taktem $\frac{2}{4}$ným (dvojčtvrtným), $\frac{1}{4}+\frac{1}{4}$. 4. Proceleusmatik ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑. Rod ten nazván jest sudý, sudodobý, ješto dle svrchní argumentace má prý každá stopa sudý počet dob. Pak by sem ale musili náležeti jonikové i chorjamb, neboť mají také sudý počet dob. Ba nemá se správně vzato zde mluviti o taktech sudých, an už šestka je vyloučena, ač přece sudým číslem také jest. To jest jeden z častých chybomluvů, které z knihy do knihy přecházejí. My z příčin vyložených budeme říkati rod dvojkový. takty dvojkové nebo také čtverkové za starý název *γένος ἴσον*. Název „dvojkový“ směřuje nikoli k řadě mocnin, nýbrž ku prvočíslu základnímu ($2m$), jež oněmi mocninami ovšem rozděleno jest. Mocniny dvojky: 2, 4, 8, 16 jsou sice čísla sudá, ale ne naopak; sudá čísla, ve kterých je činitel jiný krom 2, jsou vyloučena z řady mocnin.

Druhý, co možná jednoduchý případ jest, kdy kles obsáhá dvakrát víc dob nežli zdvih; má-li tento $n$ dob, má kles $2n$ dob, tedy celá stopa $3n$ dob, v každém případě číslo liché, odkudž plyne název rod lichý, lichodobý. Avšak i 5 jest liché číslo a přece pětidobé stopy sem nenáležejí, nýbrž jen ty, které mají v sobě činitele trojku. Proto budeme řecký název *γένος διπλάσιον* tlumočiti jakožto rod trojkový, kdežto zase k základnímu prvočíslu $3m$ se vztahujeme. Sem náležejí

1. Trochej ⏑́ ⏑, |♪ ♪|, takt $\frac{3}{8}$ný s rozčleněním $\frac{1}{4}+\frac{1}{8}$. 2. Jamb ⏑ ⏑́. 3. Tribrach ⏑́ ⏑ ⏑ neb ⏑ ⏑́ ⏑. 4. Jonikové ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑, kdež kles 4, zdvih 2 doby má. 5. Chorjamb ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́.

Za třetí naskytují se co nejjednodušší poměr čísla 2 a 3, tak že kles má $3n$ a zdvih $2n$ dob, neb naopak, tedy v celku $5n$ dob, odkudž název rod pětkový (*γένος ἡμιόλιον*). Sem náležejí: 1. Paeon ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑, takt $\frac{5}{8}$, |♪ ♪ ♪ ♪|. 2. Kretik ⏑́ ⏑ —. 3. Bakchij ⏑́ — ⏑. 4. Orthius ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑.

Tak by mohl i čtvrtý rod býti sestaven, v němžto kles ku zdvihu se má jako 4 : 3, neb naopak, tak celek má $7n$ dob, odkudž rod sedmový. Sem by náležely zejmena epitrity: ⏑ – – –; avšak je a všechny složené útvary podobné lze skutečně považovati za složeniny a tudíž v praxi vždy rozvésti ve složky jednoduché. Proto stačí ony uvedené rody, jimžto podle jmena čelné stopy též uděleny názvy: rod daktylský, rod trochejský, rod paeonský.

Tak se může znamenati trvot slabik ve stopách určitými hodnotami číselnými, též mimořádné kráceni i prodloužení slabiky učiniti se patrným. Obojí jest určitým, naznačitelným, dopočetným — a zas neurčitým, nedopočetným. Jestliže prodloužení obsáhá celou stopu, tak že sice jen jedna slabika se objevuje, ale má trvot celé stopy, povstává tak zvaná synkopa (staženina, stažená stopa, stažený takt). Stopa trochejská se synkopuje, má smysl, že zdvihu nedostane se krátké slabiky; za to musí kles býti prodloužen v dlouž trojdobou (⏑), nebo nastati přestávka. Stopa daktylská se synkopuje, znamená, že z – ⏑ ⏑ povstane ⏑ atd.... Jsou však vedle těchto dopočetných čili plnými čísly vyjádřitelných stop ještě jiné, které zevrubnému vyjádření vzdorují. Zde je na místě slovíčko asi. Jest ku příkladu nerozhodnuto, má-li se bráti slabika za dlouhou či za krátkou, z čehož u výkonu vznikají neobojetnosti. Živá řeč sama má takových nedopočetných rozdílů ovšem velmi mnoho; co grammatika prostě klade, že dlouž rovná se dvěma kratím, a co jsme posud při svém vymezování podkládali, jest určení stanovné, umělé; a tak i hudba se svým dvojkováním, se svým rozdělováním a násobením podle mocnin dvojky zdělává si soustavu zcela umělou, za tím účelem, aby určený tak objekt rythmiky též určitě mohl býti zachycen. Vedle mocnin dvojky má nynější hudba známý prostředek prodlužovacího bodu (.) a své rozdělení noty ve tři (triola), s podrozdělením dalším téže trioly podle mocnin 2, pak quintolu, septimolu atd.... Vyvinula se tatáž v hudbě methoda, jakou jsme svrchu naznačili co mathematicky nejjednoduší, tedy nejpohodlnější (podle zákona „nejmenšího odporu“, nebo „nejmenšího nákladu sil“), jež prvočísla počátečná (2, 3, 5, 7) sjednává s řadou mocnin 1, 2, 4, 8... I rozdělení na částky se taktéž děje. Vycházejí při tom stále skutečné zlomky, tedy čísla byť ne celá, přece dopočetná. Nicméně v metrikách všedních ustálilo se mínění, jakoby už zlomek byl číslem nedopočetným, tak že metrikové mluvívají o irratio-

nalní či nezměrné stopě a přece zcela opravdově ji naznačují ucelenými zlomky!

V skutku jsou snad tyto doby v mluvení nezměrné, ku potřebám metriky a hudby všelijak se ustanovují a ustalují. Tak se někdy v osnově metrické zkracuje slabika dlouhá o něco, i povstane trvot delší než ⏑ a kratší než –, někde nade středem mezi oběma, což není však určitým číslem udáno, nýbrž zvláštním znamením > se udává, jsouc delší než –. a kratší než –, jakž onde dotčeno už. Stopa, ve které taká slabika přichází, tedy: –.> nebo .> –, sluje nezměrná též, vznášejíc se mezi trochejem a spondejem; v jednom případě zastupuje trochej, v druhém jamb, a podle toho se říká irrationalní trochej, irrationalní jamb, obé však s výklady též jinými. Prodloužení kratě, totiž známka > spolu řídí pozornost na silnější pronešení slabiky, na vedlejší důklad, jehož se jí dostane, an slabiky dlouhé vůbec k silnějšímu příhlasu se kloní. Odtud se vysvětluje, proč o takové slabice i známce její metrikové tak rozdilné hovory míti mohou: jednou se praví o ní, že je nezměrná, po druhé, že je krať s přízvukem, po třetí, že to „slabika dlouhá, která se bere za krátkou“, nebo docela, že je „dlouž, která má trvot kratě“ (!), a podobné věci. Souhrn všech mínění dává, že slabika > jest volná, avšak mezi hranicemi shora vytčenými.

Jako krať v trocheji se zdloužila, jindy i jeho dlouž se prodlužuje, ku příkladu o ⏑, tak že povstane trochej čtyrdobý: – ⏑ ⏑. Konečně zkracují se též jednotlivé složky stop; tak děje se v pyrrichiji, kdež každé ⏑ o svou polovici se zkrátí, i vyjdou dvě polokratě, způlený pyrrichij: $_1{}^1\!/_6 + _1{}^1\!/_6$, |𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|, též sešinutím jeho metrických známek značený: ⏑⏑. Dále každý člen trocheje o půl doby, povstává trochej dvojdobý, trvot $2m$ takto rozčleněn: 𝅗𝅥., což také znamenáme sešinutím obou známek trocheje trojdobého: –⏑. Daktyl, který se připojením kratě z tohoto trocheje vyrodí, má pak jen tři doby: – ⏑ ⏑, 𝅗𝅥.𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 čili $_1{}^3\!/_6 + _1{}^1\!/_6 + \frac{1}{8}$, daktyl trojdobý či tak zvaný kyklický. Spojením dlouže s pyrrichijem způleným – ⏑⏑ dá zas jiný druh daktylu, což po rozvodě bude: ⏑ ⏑ ⏑⏑. Obdobně můžeme mluviti též o jambu dvojdobém ⏑– a pak o anapaestu kyklickém ⏑ ⏑–. Jiní zase chtějí v oné stopě trojdobé místo pozměněného daktylu viděti nezměrný trochej a jeho hodnotu takto vykládají: |𝅗𝅥.𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥|. Podobně dlouž prodlužuje se při spondejích neb krať při jambech. Zejmena spondej irrationalní má pak v klesu svém jak obyčejný dvě doby, ve zdvihu však víc než jednu dobu, — nebo jindy též zkracuje se jeho dlouž.

tedy jest buď: ⏑ – nebo – ⏑. V prvém případě zastupuje trochej, v druhém jamb.

Vedle ustálených tvarů pro stopy, skládajících se vesměs z prvků – a ⏑, stává tedy ještě množství jiných tvarů, ve kterých se právě ony často dotčené rozdíly rythmické vyskytují. Jen některé z těchto posledních tvarů jsme vytkli zde a jimi výčet stop doplňujeme. Jiné teprv podle potřeby uvádějí se příležitostně.

## §. 26. Verš vůbec.

Stopy jsou prvky, z nichžto se další útvary skládají, útvary rythmické, řady slabik, ukazující už určité rozměření, zvané podle toho rozměry čili metra v nejužším smysle slova. Stopy jsou obdobné slovům a jako ze slov věta (grammatická), tak ze stop věta rythmická čili sada vzchází. Jako mohu slova nebe, moje, zahaluje se, v oblaky, černé spojiti ve větu, tak proceleusmatik čtyrykrát s příslušnými důklady a svody dá sadu: ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | – –, podle níž mohu i onu větu vysloviti:

Nebe moje zahaluje v oblaky se černé, —

nebo když jen lhostejných známek použiju:

lá la lá la | lálalála | lálalála | lálá.

O délce takových sad může všelijak rozhodováno býti; obdoba s větou však už ukazuje, že nejpřirozenější určení jest, aby byla nanejvýš tak dlouhá, co dech stačí pro nenucené vyslovení její. Taková pak zákonná složenina určitých stop, tedy rythmická sada pohodlné délky má své ustálené jmeno: verš. O jeho vzniku a počátečném vývoji dodává nám ostatně světla ještě jiná okolnost, totiž sdružení jeho s tancem. Tanec je rythmické pohybování těla plasticky krásného, — zapadá tedy také v obor rythmiky. V útvarech prostých, pryotných vidíme všecky tři živly spojeny: člověk tančí, říká báseň a vyráží při tom melodii, dávaje si příhlasy jejími takt. Nejbližší nám doklady toho jsou četné tance české: Strašák, Hulán, Furiant, Polka a podobné. Kdo tančil neb viděl tančit podle popěvky: „Šla Nanynka do zelí, do zelí“, měl spojení všech tří uměn před sebou. Nicméně ono nemusí trvati po celou dobu života jich; my se pouze vracíme k historickému prastavu, když nám běží o objasnění některé základní okolnosti, k vůli poesii hledíme k hudbě i k tanci. Kromě popěvek, dle kterých se tančí,

jsou pouhá říkání bez nápěvu určující též pravidelný pohyb těla. Zde už hudba nemusí spolu působiti, ale prvotní útvar tance v tom máme přece. Celá řada her lidových se na tom zakládá. Když dvě dívky za ruce křížem se držíce říkají (neb zpívají):

Pojďte, holky, do voborky, hoši půjdou s námi,

poskakují vpřed, načež při druhém soukročí

Půjdeme se podívati, jsou-li trnky zrály

poskakují vzad, tak že pohybem svým určují také verš. Podobně se děje při tancích do kola; děti vezmou se za ruce čili utvoří kolo a při zvucích prostého říkadla šinou se všechny v pravo — jeden verš, — pak v levo zas — druhý verš: točením do kola, do kolečka naznačují jedno veršové oddělení. Jako z tanečních „kroků“ povstane soukročí (řetěz), tak ze stop verš; ale při konkretním názoru jeví se nám dříve ladný pohyb vůbec, pak jakási oddělení v tanci, pak teprv krok co poslední živel. Podobně v řeči vázané jest. Opáčným pochodem bereme se při skládání veršů. Východisko jest ovšem jedna stopa; — při stopách krátkých, tedy při trocheji, jambu a též anapaestu pravidlem se stalo, že dvě z nich sňaly se v celek, tak zvanou dvojstopu či jednoměr (*διποδία*, *συζυγία*). Jako ve stopě dopadá na jednu slabiku ráz, vyznačující ji ode stopy druhé, tak zas ve dvojstopě má jeden člen více síly, totiž jedna z obou stop. Jí náleží obyčejný důklad a mimo něj nový přídavek, čímžto vzniká součet, důklad dvojstopy, důklad hlavní vedle onoho vedlejšího. Obě pak naznačovaly se jedním iktem, který tedy sesíleným úderem obě stopy skutečně spojoval. V jedné stopě objevuje se ten silnější důklad, (: neb :), v druhé pak vedlejší či slabší, a jako důklad prvotný ve stopě vůbec, udržuje důklad sesilený jednotu celé dvojstopy, jížto se dále měří. Ze dvou nebo více stop (dvojstop) buduje se nejdřív soustopí (*Κῶλον*), a sice zase tak, že silnější důklad v jedné stopě je co celek vyznačuje. Menší kolon pozvali ještě jmenem komma: pro metriku českou na těchto názvech nezáleží, spíše by slušelo, přiváděti je v analogii s názvy nynější hudby.

Nebo konečně pouze delší spojenina několika stop též obdržela jmeno periody. Stopa, dvojstopa, soustopí, komma, perioda mohou býti členy větších celků anebo jsou samy už verši. Ano někdy kladli váhu zrovna na onu složenost verše; ty rythmické řady na příklad, které jsou větší než dvojměr (– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑) a zas menší než trojměr, zvali verši. Co pod dvojměrem bylo, zváno kolon, komma, metron, co nad trojměrem, zas perioda, dál

perikopa a p. Tedy verš byl zřetelně složen aspoň ze dvou kommat či metrů, nebo byl vždy aspoň tak veliký jako dvojměr. Vůbec se zde vždy hledisk několik stýká, tak že jejich paprsky jinak různé k jednomu bodu poukazují. Na paměti sluší pak míti, že všechna tato pravidla jsou umělá, — tedy závisí na volbě, kterého hlediska se chceme přidržeti. Zkrátka však, — samostatná řada rythmická jest verš. Na verši utkvělo naše moderní ponětí o řeči vázané. Metrika antická užívá mnoho výrazův svrchu dotčených, ale žádný z nich není tak obtěžkán. Verš nese tajemství vázané mluvy a shrnuje na se zevnější půvaby poesie, — on je ta zevnější forma, lze říci, an de potiore se koná pojmenování. On jest hlavní pojem a tak prostranný spolu, že do něho prostě nebo s malou pozměnou jiné pojmy se vejdou. Jeho hranice sáhají daleko mimo smysl zde vytčený; nejen v časoměrné prosodii, i tam, kde žádné prosodie není, mluvívá se o verši přece, jinak se vtírajícím — ano v mnohém básnění splývá verš buď jen na řádku zevně oddělenou od ostatních, nebo na samostatnou větu mluvnickou. Proto nalezáme tolik rozličných výměrů o verši, hledajících někdy zrovna v něčem nepodstatném oporu svou.

Jako každá součástka verše jest vyznačena svým zvláštním důkladem, tak konečně celek z nich složený, hotový verš sám, má též svůj hlavní důklad, vedle něhož ostatní důkladové co vedlejší na rozličných stupních své síly (stupňovaně) se rozkládají. Stopa jambická na příklad ⏑ – má důklad prvního stupně na své dlouži; spojíme-li dva jamby ve dvojstopu, bude jeden z nich zdvihem, druhý klesem učiněn, tento pak proti onomu silnější důklad dostane: ⏑ – ⏑ –, což může býti také jinak znamenáno, an jednoduchý důklad sám sebou se vyrozumívá, a nám jen o relativní vyznačení jich obou běží: ⏑ – ⏑ —. Z takových dvojstop zbudován jest celý verš, ale jedna z nich opět musí důkladem nad ostatní vynikati, tak že bude míti význačný úkol jednotu verše držeti. I zdvojíme znamení:

⏑ – ⏑ — | ⏑ – ⏑ —

U verši tom máme tedy hlavní důklad či veldůklad na druhé slabice, pak dva druhy důkladů vedlejších čili padůkladův; neboť mezi nimi opět činíme rozdíl, padůklad na každé klesové stopě je silnější než na stopě zdvihové. Tu se skonává obdoba mezi veršem a větou; jako věta důrazem tak verš hlavním důkladem v jednotě trvá; jako každé slovo svůj přízvuk, tak stopa svůj důklad má.

Když je však verš delší, tak že by jeden veldůklad nestačil, držeti jeho složky pohromadě, nebo když verš zcela patrně ze dvou samostatných, od sebe oddělených sad se skládá, pak má dva veldůklady: za podobnými příčinami může míti též tři, čtyry a více. V pravidlech, kde ti důkladové státi mají, je mnoho stanovného a spolu zas úplná libovůle patrna jest, tak že všechna určení o délce verše, síle důkladu a podobné velice kolisavá jsou, že vůbec se mění jako moda, ano že hlavní oporu v té nauce podává dějepisný vývoj, výčet názvů a prostoduchá zpráva o významu jich. Všechny zákony o přihlasování sad vyčísti není potřeba: některé věty platí všeobecně, jiné jen zdánlivě. Jako v mluvnické větě má přísudek vždy důraz proti podmětu, tak vznášívá se příhlas na druhé části složené stopy: – ⏑ – ⏑, zní jedno z oněch uváděných pravidel. Příčina v obojím případě jedna jest a sice dle zákona psychologického, že řada v rozvoji svém ku konci vždy více a více se sesiluje, tak že poslední členové dostávají nejvíce důkladu. Děti, lidé vůbec, kteří se mechanickým postupem svých představ unésti dají, ukazují to zřetelně při každém říkání (násobilky, modliteb, veršů). Sled časových řad, tedy rythmus také ku konci více vyráží, poněvadž jeho oddělovací známky pádněji se vyslovují. Už v řadě dvou členů druhý dostává více síly, a tím více do pozornosti se vtírá; zde jest příčina, proč na druhé, nebo všeobecně na poslední místo klade se představa důležitější (viz křestné jmeno a příjmení: Václav Novák), když jiné okolnosti tento psychologický zákon v pozadí nezatlačují. To se děje však už všeobecným náhledem, že první místo má největší vyznamenání, proto se též z úmysla sesiluje. Jako vidíme v jazycích přízvuk tíhnouti buď ku konci slov a vět nebo ku počátku jich, tak se má i s přihlasováním rythmických sad. Proto každý verš má svůj hlavní důklad buď na počátku, nebo před koncem svým. Příčina pravidla toho podobá se důvodům o přizvukování v angličině a ve francině. Myť v českém ji též dobře známe, aspoň co se týče prvního, přizvukujíce první slabiku slova. Hlavní důklad však může býti i na jiných stopách, řídě se při tom logickým důrazem, emfatickým odstíněním neb úmyslem básníkovým uvésti rozmanitost ve svůj stále se opětující verš.

Verš složený ze stop jednoho druhu jest verš jednorodý (ryzý) a podle nich nazvaný ku př. trochejský, daktylský atd... Zjevují-li se stopy více druhů, povstane verš různorodý (smíšený), ku př. daktylo-trochejský. Takový verš byl by zcela nesprávný, nebyl by veršem, kdyby i v této různorodosti jisté pravidlo se ne-

zračilo. Ještο je verš kus řeči taktem se spravující, vyplývá zrovna co hlavní norma, aby se po celou tu dobu takt neměnil, čili aby stopy *téhož trvotu a důkladu* za sebou následovaly. — V tomto hesle jest vlastně obsaženo vše, co rythmika na věrši obnáší. Ono představuje krátkým vzorcem jednotu v rozmanitosti, čímž rythmická řada prostolibou se stává. Znázorniti se může vhodně zálibou, již máme na ladné čáře vlnité, kdež vrch a důl pravidelně za sebou následují, vrcholy jednotlivých vln stále stejnou vzdálenost a stejnolehlé části jich stejnou formu podržují. Nyní nejen přírodní zjevy, nýbrž i apparáty důmyslně sestrojené nám k tomu slouží (vlnostroje). Naproti pravidelné vlnovce jak šeredně hledí čára nezřízeně klikatá!

Zrovna takový rozdíl v dojmech časomíry jazykové! Je-liž potřeba ještě, pravidlo ono dalšími doklady zahrnovati? Ono ničeho víc nevyžaduje, ba nemusí býti ani hudebním názvoslovím ani povšechným účinkem hudby objasňováno, s jejížto praktikou ovšem se shoduje. Poněvadž ale metrikové slabiční odedávna měli zřetel více pro jiné stránky stopy, než pro tuto hlavní věc, vzniklo množství jiných vodítek, které v daných příležitostech lépe z onoho hlavního vyplývají. Tak prý pojem verše vyžaduje, aby byl složen aspoň ze stop *příbuzných* anebo aby nastalo vždy přiměřené vyrovnání. — Však týž požadavek vtělují rozličnými příkazy, ku příkladu: 1. Že verš má skládati se celý ze stop *stoupavých* (tedy tím zřetelem příbuzných) nebo veskrz *klesavých*, — tedy z jambův a anapaestův nebo z trochejů a daktylův. — proti nepravidelnému střídání obou rozdílných, kdyby chtěl kdo mísiti jamby, trocheje, anapaesty a daktyly... Nebo zní příkaz, aby se střídaly pouze stopy aspoň stejnodobé (stejnodobost verše), — které v rythmickém zastupovati se mohou ohledu. Tak může se střídati daktyl se spondejem, poněvadž obě kratě daktylu lze stáhnouti v dlouž, či jinými slovy dlouž spondeje rozvésti ve dvě kratě. Pak v podstatě jsou přece všecky stopy čtyrdobé. Jindy je to počátek, podstava neb zakončení verše, co různost ač jen zdánlivě působí. Kdy se proti těmto příkazům hřešilo, hleděla to subtilná theorie vždycky nějak omluviti, totiž hlubších hledati důvodův. Mísení jambů a trochejů, tedy prohřešení proti prvnímu příkazu, zdůvodnilo se příkazem druhým, že totiž obě stopy jsou stejnodobé. Mísení trochejů a daktylů, tedy prohřešení proti druhému příkazu, zdůvodnilo se vyplněním prvního, a mimo to též aby se stejnodobosti vyhovělo, jiným měřením (kyklickým) daktylu. Tak jsou verše všelijak

omlouvané až k veršům nesprávným. Někdy zas nesprávnost sama náleží ku povaze verše, čímž něco zvláštního vyznačiti se má. Hlavním vodítkem zůstává pro sady rythmické, aby takty jejich byly stejné. Kde se proti tomu hřeší, nastaň vyrovnání poruchu, což může býti prostředkem ke zvýšení dojmu. Znamenáme odchylku, jsme v prvním okamžiku snad nemile vyrušeni, ale právě že pozornost naše ke stránce rythmu vzbuzena jest, přihledáme dychtivěji k němu, znamenáme konečně jeho vítězné vyniknutí a těšíme se jeho zákonnosti s větším uvědoměním. Je to obnovení ladu, z čeho životnost a zdání ducha vzniká, spolu výhodným prostředkem, jednotvarný rozměr nějaký po delší dobu podržeti. Vše, co ve Všeobecné Aesthetice řečeno bylo o formě vyrovnacího závěru, sluší zde opáčiti, pročež na ona hojná místa prostě poukazujeme.

Jakožto celek, jakožto rythmická řada jest verš oddělen proti verši i r y t h m i c k y, totiž d o b o u, na niž nespadá slyšný dojem slabik skutečně vyslovovaných, tedy dobou, která prázdnou zůstává, někdy j i n ý m i dojmy se vyplňuje (hrou nástrojní, doprovázením atd.), aneb se též tak zkracuje, že se zdá, jakoby verše bez oddělování v sebe splývaly. Totě p ř e s t á v k a čili p o m l k a (pausa, λεῖμμα). — My přestávku mezi dvěma verši rozhodně stanovíme a sice z mnoha důvodův. P ř e d n ě opět na základě obdoby s větou mluvnickou; na konci věty je t e č k a neb vůbec dělidlo jakés, a ono jest právě také známkou přestávky. Při tanci pak postup v před i v zad, v levo i v pravo má svůj mrtvý bod, totiž místo, kdy pohyb z jednoho směru přejde v protivný směr a tam se člověk byť na chvilku nejmenší přece zastaviti musí. Za d r u h é vysvítá pádný důvod z pravidla, že slovo mezi dvěma verši nesmí se lámati či, jak říkají, nesmí býti rozděleno, sic povstane nanejvýš účin všedně komický:

„P r á v ě t e ď m á p o č í t v A f r i-
C e z a s n o v á v o j n a s K a f r y,

z čehož plyne, že mezi verši musí býti přestávka aspoň taková jako mezi dvěma slovy, třebas pouhý differencial doby, však přestávka přec. Z a t ř e t í se v meziverší neodstraňuje hiatus ani v těch jazycích, kde jindy překáží; to jest důkaz, že konec jednoho a počátek druhého verše na sebe nenarážejí. Konečně svědčí o tom praxis; vždyť vyniká přestávka na konci veršů skutečně, a kde lidé ji zanedbávají, činí tak buď umělým násilím neb verše nejsou úplné. Ba stojí to námahu, potlačovati přestávku tu přirozenou.

Přestávka je tedy pravidlem; proti němu svědčí případy ty, kde vlastně není dvou veršů, ač psány jsou na dvě řádky, což obzvláště při „krátkých“ verších se děje. Nebo se přestávka v živém přednášení tak zkracuje, že smyslu našemu zrovna mizí; tak mizí též přestávka mezi větami, po tečce, řekněme spěje ku své hranici rovnající se nulle. Však případy tyto nezvrátí pravidla, nýbrž pojímají se za výminky.

Kdežto prodloužení klesu v prostřed verše, objevuje se přestávka na konci jeho. Přestávka má rozdílnou délku, a jest též nezbytný živel rythmu, nic mimo rythmus. Proto k ní musí metrika míti zřetel a jako naznačuje trvání dob slabikami zaplněných, naznačovat i trvání dob prázdných neb jinými dojmy zaplněných. Naznačení jest obdobné:

Přestávka jedné doby čili osminná ˄, v notovém písmě 𝄾
Přestávka dvou dob či čtvrtinná ˂, „ „ 𝄽
Přestávka tří dob či trojosminá ˂˄, „ „ 𝄽·
Přestávka čtyr dob či polovinná ˂˂, „ „ 𝄼

Mimo tyto známky jest už přestávka naznačena způsobem, kterým se verše co jednotlivé řádky píšou: za každým veršem dána i přestávka, jí každý verš ode druhého jest oddělen a jakožto celek vyznamenán.

Přestávka na konci verše může zasahovat i do verše samého: poslední jeho slabika sousedí s přestávkou a dobírá se jakési volnosti z toho sousedství svého; poskytuje básníkovi volnosti, že na místo poslední položiti může dlouž, ač schema vyžaduje krať, — vyslovení dlouže děje se pak na útraty přestávky. Neb naopak položí krať, ač předepsána dlouž, — přestávka na sebe bere přebytek trvotu. Přestávkou tedy tyto neshody se vyrovnaly, a odtud pochodí pravidlo, že na konci verše může slabika státi jakákoli, dlouhá nebo krátká, zkrátka že prý na slabice té nezáleží, že je lhostejná či obojetná. Ačtě my rozeznáváme mezi obojetnou a libovolnou; první jest skutečná slabika slova, časoměrně neurčitá, či mezi oběma normalními mezemi trvotu se vznášející, druhá jest vlastně místo, na kterém může státi dlouž i krať. Obojetnost k slovu živému, libovolnost ke schematu se vztahuje. K naznačení slabiky libovolné užívá se obou známek a sice nad původní, jež obrazcem verše předepsána jest, nadpíše se známka druhá. Tak kdyby byly ku příkladu spondeje, má poslední slabika známku –, nad níž se postaví ⏑ (⏓). A zas kdyby byly trocheje, je poslední slabika dle obrazce původně předepsána za krátkou, tedy její zna-

čení na konci verše: ⏑. Takové jest zobecnělé užívání, a poněvadž obojetná rovněž tak se naznačuje, splynuly oba pojmy, ač neprávě. Souvislost mezi přestávkou a trvotem poslední slabiky veršové však se vytýkává ještě jiným důslednějším způsobem. Verš má končiti dlouží, dejme tomu: .... —; vstoupne-li na místo její slabika krátká, nastane po ní přestávka: ... ⏑ ∧, tak že by správně konec verše naznačen byl: ... ⏑ ∧ [1]). Nebo v jiném případě, verš má končiti dlouží a jednodobou přestávkou: ... — ∧; vstoupne-li na místo dlouže slabika krátká, přibude přestávce jedna doba, i bude ... ⏑ ⏒, tak že by správné naznačení konce vzniklo: ... ⏑ ⏒ ··· [2]). Nebo by šlo zakončení opáčným směrem, tak že by se známky obrátily, an spodní známka platí prvotně: ... ⏑ ∧ ··· [3]), ... ⏑ ⏒ ··· [4]). Mimo to i slabiky trojdobá ⌙, čtyrdobá ⌴ a jiné dlouže se všelijakými náhradami verš zakončovati mohou, tak že od prosté kratě (⏑), od kratě s přestávkou (⏑ ∧) až do nejdelší slabiky ⌴ i do nejdelší přestávky (⏒) formy koncův při verších se střídají. Po této vysvětlivce pokládáme zakončení verše za odbyté a nebudeme složitou známku při každém verši zvlášť opětovat.

Působení přestávky však ještě jde dál. Jako se poslední slabika verše volně pohybuje na útraty její zkracujíc nebo prodlužujíc přestávku, tak opět pohlcovala přestávka někdy koncové kratě stopy; jakoby se bylo nedoměřilo, končí pak verš neúplnou stopou, stopou přerušenou, zkrácenou čili kusou. Toto zkrácení i podklad jeho sluje katalexe, a verš sám katalektický, přerušený, zkrácený, kusý, nedoměrný, kdežto verš úplnou stopou zakončený přirozeně sluje úplný, nepřerušený či akatalektický. Někdy mívá katalexe ještě ten širší smysl, že se do ní přibírá i prodloužení klesu pohlcující krátké slabiky po něm, tak že nenastane přestávka, nýbrž zdloužená dlouž, tedy ⌙ místo — ⏑, ⌴ místo — ⏑ ⏑ a podobné, tak že katalexe všeobecně značí tolik jako prodloužení, synkopa i přestávka.

Věc a podstatu její můžeme považovati obojím způsobem: buď jakoby zdvih byl utlumován a následkem toho povstala přestávka, anebo naopak že přestávka byla dřív a roztáhla se i na zdvihy. Když tedy zdvih stopy se nezaplní, musí výbytečná doba ihned buď přiměřenou přestávkou, nebo prodloužením předchozího klesu strávena býti. Tedy prodloužení klesu nebo přestávka jsou vlastně podnětem katalexe, což v příkladech písní všech i nynějších se případně objasňuje, všude kde verše plnočetné s verši o slabiku neb o dvě slabiky kratšími se střídají. Za touže příčinou někdy

též prodloužení klesu i pohlcení zdvihu do názvu katalexe se brává, a tím způsobem katalexe ovšem nejen na konci, než i uvnitř verše se zjevuje. Výhodnější však jest lišiti oba pojmy tyto a katalexi jen pro konec, synkopu a prodloužení pro vnitřek verše ponechati.

Při katalexi rozeznáváme buď p ř e d e kterou slabikou se stala, tak před poslední, kdež verši jedna, před předposlední, kdež dvě slabiky verši ubudou atd., — aneb obyčejněji p o kolikáte slabice přeruch se stal. I vznikají samosrozumitelné výrazy: přeruch p o p r v é s l a b i c e (katalexis in syllabam) čili n a s l a b i k u, p o d r u h é s l a b i c e (in dissyllabam) čili n a d v o u s l a b i k u, p o t ř e t í s l a b i c e (in trisyllabam) čili na t r o j s l a b i k u....

Jindy slabika zas nebo více slabik verši n a d m í r u se přidávají — i vzniká verš p ř e p l n ě n ý či n a d m ě r n ý, h y p e r k a t a l e k t i c k ý. Přeplnění jako přerušení vyznačuje se na jednu, dvě, tři slabiky; věci podstata co do vysvětlení je stejná jako při katalexi. Když přibude verši jedna krať nad jeho míru, stává se to na útraty přestávky; kdyby přírůstek větší byl, stala by se z něho celá stopa, a tudíž verš by o jednu stopu rozmnožen byl. Tak pojímáme tedy hyperkatalexi, pokud hodnota její menší jest než půl stopy, a přivádíme ji v blízkou souvislost s předrážkou.

Ješto verši způsoby právě vyloženými slabiky mohou přidávati i ubírati se a slabika poslední dovolná jest, vysvítá, kterak rozmanitě verše zakončovány bývají, tak že pouze tímto prostředkem ve spojení veršů jinak stejných veliká rozmanitost se uvádí.

Bez ohledu však, kterak se verš na konci od prvotního schemata svého uchyluje, zda se měnil nebo neměnil, rozeznáváme prostě, jaké slabiky na konci jeho stojí. Zakončení slabikou d ů k l a d o v o u (dlouhou) jest zajisté nejdůkladnější, ono rázně vymezuje verš, určuje jeho hranici nejzřetelněji, je to zakončení s i l n é či m u ž s k é (– ⏑). Je to zas týž psychologický zákon, jenžto zde se osvědčuje, jako svrchu zmínka se stala: sesilování řady při vývoji. Má-li se řada při vývoji na konci slabší objeviti, musí se seslabení jen násilím provést; ono se nám protiví, našemu rythmickému smyslu, jak se říká, jest na úkor. Když za slabikou důkladovou následuje ještě slabika l e h k á (krátká ⏑), jest zakončení s l a b é či ž e n s k é. Když konečně následují dvě neb více lehkých slabik (– ⏑ ⏑), jest zakončení n e j s l a b š í čili d ě t s k é (s t ř e d o r o d é) podle obdoby zváno. Dvé neb více kratí řadu

nezakončují dosti rozhodně, tak že takové zakončení neuspokojuje, následkem čehož ještě dojem všelijakými obraznými slovy naznačují; že to zakončení neklidné, neharmonické, zlozvuké, že není vůbec zakončením. Proto tak často, kdy by verš končiti měl dvěma kratěmi ⏑ ⏑, stahují je v jednu dlouž, kteráž opět jsouc poslední může katalexí pozměněna býti. U všech veršů dětsky zakončených rozumí se tato pozměna sama sebou, v pořadí následujícím zastupovati se mohou: I. — ⏑ ⏑, II. — —, III. — ⏑ ×, IV. — ⏑̄. Otázka tedy, proč schema ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | ⏓ × jest přiměřeno našemu smyslu pro rythmus čili eurythmické, kdežto ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ | ⏓ ⏑ se mu příčí čili že má ráz neumělecký, dojde podle předchozího vyšetření snadno odpovědi. Podrobněji se věc objasní ještě poukázkou na všelijaké výkony v životě často se opětující, zejmena však na tanec a na pochod. Nejhlubší však objasnění podává psychologie sama.

Když některá stopa uvnitř verše se stáhne, mění se verš znamenitě. Některé případy jsou zvláště pozoruhodny, a sice synkopa zrovna uprostřed:

— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⌴ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | ⌴
Jsem jako | kníže či | král, | ač mnoho lesku nemám.

Neb když se děje v předposlední stopě a verš mimo to jest skrácený neb končí-li už dlouží dvojdobou, dostane tím zvlášť význačné zakončení.

Ve verších: Z k̄áz̆a | l̄a mn̆ě | m̄á m̆i | l̄á
Že mě | z l̄ásk̆y | p⌴ou | ští,

je stejnost provedena. První verš je správný čtyrstopý trochej zkrácený, v druhém však mimo to nalezáme třetí stopu synkopovanou. Stopa „m̄á m̆i“ a „p⌴ou“ si odpovídají. Ráz verše vynikne každému, kdo pozor maje na slyšný dojem oba verše správně pronáší; sesilený spád na konci je patrný. Proto verše takové slují padavé či spádné.

Když však verš není zkrácený či vůbec končí-li ženský, na příklad:

Aj b̆ěl̄á s̆e st̄án v d̄áli, jako by se četlo:
Aj bělá se stáan v dáli —

vzniká verš belhavý (σκάζων). Oba výrazy vysvětlují se z jisté zevnější podobnosti padavého i belhavého chodu s oněmi schematy a dojmy metrickými.

V novověké hudbě začínají skladby klesem čili thesí. Dá se ráz. Tak bylo zajisté i za starodávna. Později teprv předrážka

povstala. Verš je posloupnost, řada stejnodobých stop; tento řád musí na verši býti znát: totiž ona stejnoměrnost, složenost a spolu jakost složek. — Mám-li před sebou schema verše:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ... A)

poznám ihned zákonnost jeho složení: skládáť se ze stop trochejských, které naznačím oddělovacími přímkami, týmž prostředkem co v hudbě jsou taktové přepážky:

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑

Jednoduchou stavbu verše jasně prohlížím. Kdyby bylo jiné schema ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑. B), počnu od počátku verše píditi se po jeho složení a hned se mi udá, že složky jsou jamby a sice

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑

Než schema B) i jiným způsobem lze rozložiti; patrno, kdybych první krať postavil mimo schema, zůstalo by ze schemata B) pouhé schema A), tedy by se verš objevil býti trochejským — ale *ne* takovým, který počíná klesem (rázem při taktu daným), nýbrž zdvihem stopy. Tato mimo řadu stojící slabika považuje se pak za předrážku (anakrusis, ἀνάκρουσις). Předrážku sjednávají se zdvihem říkajíce, že zdvih jest mezí či limitou její; — může býti tak veliká jako on, někdy menší, nikdy větší, tedy jedno-, dvoj- a víceslabičná. Že může býti slabikou nedopočetnou (›), rozumí se samo sebou. Jakož v novověké hudbě z pravidla počínává se důkladem, a kdy jinak jest, předrážka toho příčinou bývá: takož i v metrice lze provésti. Zavedení předrážky pak znamenitě změní vzhled čili rozvržení veršů.

Budiž osnova verše:

⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ – | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ – | ⏑ ^

V tomto verši je předrážka a pak je každá stopa trvotem i členitostí svou vyznačena; všechny stopy jsou stejnodobé, až různého tvaru. Kyklický daktyl | ⏑ ⏑ |, trochej | – ⏑ | i ⏑ –, ba též – ^ jsou vesměs trojdobé! Verš je tedy jednorodý s přestávkou, aestheticky správný, kdežto nepřijímajíc přestávky nebylo by možno vpraviti do něho tak průhlednou jednotu.

Jako jamb s trochejem přivádí se v poměr, a řada stop jambických stojí vlastně co řada stop trochejských s předrážkou jednoslabičnou; podobně řada stop anapaestických ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ... v jiném rozdělení ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | .... objeví se řadou stop daktylských s předrážkou dvojslabičnou atd.... Patrno tedy, jaký vztah se odkryje zavedením předrážky mezi příslušnými stopami; z jednoho každého páru protilehlých stop zůstane jen jeden

člen, tak že by název druhý zrovna zbytečným se stal. Jamb i trochej značí $\frac{2}{8}$-ný takt, ale rozdíl mezi nimi jest; předrážka má na verš znamenitý přece účin. Týž poměr může i dále stopován býti, na obou jonicích, a na j. Mnohým zdá se, že celé rozeznání točí se kolem pouhého názvu, a ovšem mohli bychom podniknout, onu protilehlou zdvihem počínající stopu či vlastně jmeno její zcela odstranit a ponechat jen trochej, daktyl, jonik s příslušnou předrážkou. Však na tom nezáleží; byla by to jen změna běžného názvosloví. An všude zdomácnělé a pohodlné jest, trváme při něm; říkati: „trocheje s předrážkou“, vleklo by se déle — „jamb“ je kratší, pohodlnější, — pročež si nečiníme žádných theoretických skrupulí více.

S předrážkou spřízněna je tak zvaná podstava (*βάσις*, basis). Nebylo snadno do některého schemata vpraviti určitý řád; teprva když několik počátečných slabik od odstatních se odloučilo, objevil se zákon v řadě zbývající. Vezměme následující slabiky:

– – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Zkoušíme-li stopami dvojslabičnými, obdržíme

– – | – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –
spondej, trochej, jamb, trochej, jamb, jamb,

tedy žádný zákonný postup; zkoušíme-li stopami trojslabičnými, obdržíme

– – – | ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ –
moloss, anapaest, daktyl, kretik,

tedy opět nelad.

Rovněž tak s nezdarem potkají se stopy čtyrslabičné:

– – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
epitrit 4 antispast dvojjamb.

Jakmile však první dvé slabiky odloučíme, vyniknou nám pravidelné dva chorjamby s jambickým zakončením.

– – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –

Nebo by bylo schema verše:

⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –,

v němžto zákon složenosti je patrný; jsou daktyly, jen počátek se nehodí. Odetněme jej, z čehož vyplyne:

⏑ × | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –,

zdeť jamb podstavou; i naznačujeme podstavu ležatým křížkem nad poslední slabikou podstavy.

Ješto ve vyloučených slabikách jedna jest rázná, nemůžeme souhrn jich považovati více za pouhou předrážku, nýbrž za skutečnou stopu, za stopu zvláštní, na jejížto základě verš samostatně

zbudován byl. Odtud jmeno předstopa, stopa podstavná či prostě podstava (základna) verše, jakoby předehra před melodií, úhoz nějakého akkordu úvodního. Teď se tajemství mnohých rythmických řad odhalilo. Co se týče délky i tvaru podstavy, vyskytují se buď tři slabiky krátké tedy tribrach, nebo dvě slabiky rozličné váhy, tedy trochej, jamb i spondej. Podstava jednoslabičná má pak týž význam, jako předrážka a splývá s ní, ba mnozí činívají zde jen rozdíl ten, že podstavu prohlašují za předrážku víceslabičnou.

Vedle jakosti verše určuje se délka jeho a sice především počtem stop, — dvoj-, troj-, čtyrstopý verš, nebo příslušným počtem slabik troj-, čtyr... deseti-, jedenáctislabičný; nebo po dvojstopách, když stopy jsou krátké, při trocheji, jambu, též anapaestě. Zdeť tvořívá dvojstopa jedno metron čili jednoměr (monometr), kdežto při delších stopách spadá stopa i metron v jedno.

Verš je více stop: „více“ zde jest podstatným znakem. Proto nejméně dvou stop je potřeba, aby utvořena byla řada metrická, která by byla schopna vystupovati co verš; nebo se více takých řad v jedno spojí. Jediná stopa vlastně odporuje pojmu verše, nechť by snad vystoupila v řádce sama. Je-li trojslabičná, pak ovšem lze ji vylíčiti za verš, a sice složený ze dvou dvojslabičných, však přerušený, tedy kretik za dva trocheje a podobně. Dvé stop je však nejzazší meze, spodní limita verše. A svrchní limita, — či jak dlouhý může verš býti? Předně povoluje se verši rozsah pravidelnou vytrvalostí dechu, jak už svrchu dotčeno, v období s větou mluvnickou; tedy verš může býti tak dlouhý, co člověk normalní jedním dechem bez přestávky pohodlně ještě vysloví. Při tom má básník úplnou volnost a řídí se ovšem jinými ohledy při určování délky verše, obsahem básnickým samým, pokud mu verše delší či kratší přiměřeny jsou. V celku je patrno, že delší verš jest mohútnější, pádnější, velebnější, — kdežto kratší verše ráz živosti podporují. I pravidlo „jednoho dechu“ má své výminky; nebyloť by pravidlem, kdyby jich nemělo. Odtud sluší pohlížeti na verše, kterým snad ani dva dechy velké chápavosti nestačí. To jsou ony verše, které mají dva neb více veldůkladův, jakž onde byla už řeč. Ačkoli verš tak dlouhý ještě má tu vlastnost, že mezi oddíly jeho není přestávky; jakmile by přestávka mezi nimi byla, považovali bychom je za samostatné verše. Cokoli se čísly určovalo, kolik slabik nejmíň a nejvíc verš míti

má, jest velice libovolné; meze jeho jest na jedné straně dvojice stop neb tré slabik, a na druhé straně není určité meze nýbrž jen oněch spíše zevnějších hranic. Je spíše lze určiti počtem slabik nežli stop, an stopy samy nestejné jsou. Verše troj-, čtyr- až devítislabičné pokládáme za verše krátké; verše šestnácti a více slabik za dlouhé, kdežto veršům mezi těmito se vznášejícím přisuzujeme délku prostřední. Jsou-li názvy „krátký verš“ a „dlouhý verš“ dosti neurčité, jest „prostředně dlouhý“ tím neurčitější. Čtyrstopý chorej jest ještě krátký, zdali však čtyrstopý daktyl za krátký vyhlásiti dlužno, jest otázka. Máme-li osmistopý trochej za dlouhý verš, musíme daktylský šestiměr 17 slabik za takýž prohlásiti, kdežto obsahuje-li spondeje maje na příklad 13 slabik, činí dojem prostřední délky. Též určován zevnější rozsah počtem dob (*m*): 12 dob pro krátký verš, 24 dobami počíná dlouhý, mezi nimi pak leží prostřední verš. Podobnou hranicí jest dále prostrannost řádky psané; však‘ od toho jmeno i psaní posud rozšířené pochodí: řádka, verš, *στίχος*. Co básník chce, aby považováno bylo za jediný verš, píše do jedné řádky. Ale ovšem ne vždy co původce do rozličných řádek napsal, jsou i rozličné verše; tvořiť někdy jeden verš. Zrovna tak povrchní různitko veršů, nicméně v celém moderním světě zavedené, jest, psáti na počátky jich velikou písmenu (versalkou). Tajný důvod toho as jest předně obdoba s větami samostatnými, mezi nimiž po tečce také klademe velkou písmenu, a za druhé že to dává písmu jakýsi slavnostní vzhled, což jest vázané řeči zajisté přiměřeno. Řádkové a velkopísmenné psaní veršů tak se nám stalo zvykem, ba milou podporou v pojímání jich, že bychom se opřeli proti zrušení; — neboť úbytek dojmu zpatrní se hned, potřeba pouze napsati si některou známou báseň en prose: „Ty však laskavá učitelko krásy, svou mocí doveď vrozenou by hudbu vlastenských rythmů naše důvtipná již cítila mládež!“

A přece se zkusilo napsání takové, však musili aspoň delšími čárkami ‖ verše oddělovati. Přepážka pak znamenala vskutku přestávku. K témuž účelu mohli užit i známky pro přestávku, totiž na konci veršů klásti ∧ nebo ⊼ atd.; ba bylo to potřebnějším pro nepřetržité psaní veršův než pro nynější způsob, kdež řádkové psaní mnohé podobné význaky zřetelně zastupuje a zbytečnými činí. V jazycích, které nestrpí průziv, jakž antické a romanské činí, musí vnitřek verše průzivů vesměs zbaven býti; ze dvou samostatných veršů však může první samohláskou končit a druhý samo-

hláskou počínati, čili mezi verši není průzivv závadou. Že se pravidlo toto zdůvodní jen skutkem přestávky mezi verši, shora už dolíčeno jest. Přestávka, libovolnost poslední slabiky a po případě neodstraňování průzivu v meziverší jsou výhradní známky samostatného verše.

Ještě sluší cos podotknouti ne o uměleckém přednášení básní, nýbrž o pronášení veršů, ve kterém k účelům didaktickým zejmena osnova metrická jak náleží ba více než slušno tedy jednostranně vtírati se má. Kles a zdvih každé stopy vyrážíme znatně, aby stopy od sebe se lišily a každá vynikla mezi ostatními jakožto složka metrického celku. Střídání hlasu, pohyb totiž od klesu ke zdvihu a naopak je stoupání, a odtud jmeno takého jednostranného pronášení veršů: Skandovati. Skandování vyhovuje jen metrice podporujíc viditelný obrazec časoměrný též vynikajícím dojmem slyšným; onoť má jen učebný účel a shledává obdobu svou v onom povlovném čtení mluvnické věty, kterýmžto začátečníkovi samostatná slova a zvláštnosti jich se zpatrniti mají, aby nejen díváním nýbrž i slyšením v paměť se mu vštípily. Nebo shledává obdobu svou v dupání při tanci, kterýmžto se každý krok znatně ohlašuje, nebo v onom povlovném tančení, jež taneční mistr před svým učněm provádí a zas jemu ukládá počítaje při tom: ráz, dva, tři, — ráz, dva, tři... nebo konečně v zuřivém taktování, jež horlivý neb zoufalý učitel zpěvu příliš vyráží, aby vpravil taktu řád ve vzdorné hlavy učňův. Mají li slova vyniknouti jakožto samostatné složky věty, čteme volněji, jakoby každé slovo zvlášť, a činíme větší přestávky mezi slovy, než by býti měly, činíme to proti přirozenému toku živé mluvy, jakož onde osamocujeme kroky, které při uměleckém tanci ladně v jedno splývaji. A podobně proti rythmickému toku verše činíme přestávky mezi stopami, kde by neměly býti, protahujeme dlouže nad míru, přihlasujeme i přizvukujeme nepřirozeně, totiž vytýkáme důklad a utlumujem přízvuk, tak že o jakési aesthetické význačnosti řeči není. Zejmena slabiky důkladové vyslovují se nápadným výponem síly, čímž i ton hlasu nápadně se zvyšuje. Odtud jmeno zdvih dáno téže slabice, a poněvadž důvod je tak pádný, bude dosti trudno, oba názvy zrovna v opak obrátit.

Nepřisuzujeme tomu skandování žádné umělecké hodnoty; ono činí násilí jazyku a hubí často půvaby básnické, nicméně vždy potrvá ve své didaktické důležitosti jako každý diagramm, neb nástin neb jednostranně provedený modell nebo učení tance.

Nepřiměřenost skandujícího pochodu proti přirozenému, nenucenému toku slov bývá zrovna tak zdrojem dojmů komických jako přesprávný a přec nemotorný tanečník, a touže cestou užívá se skandování ku persiflaži. Přísné rozlišení mezi skansí a přednesem nás postaví na pravé místo v otázce; kdo stojí jinde a na skandování hledí se stanoviska aesthetického: „Kterak se má báseň přednášeti?“, bude se proti skansi zbytečně rozhorlovat a mnoho důmyslu snad utratí v záležitosti tak jednoduché. Jen rozeznati obě věci a nedorozumění zmizí, filippiky potratí půdy.

Skanse není ani zpěv ani přednes (deklamace); ona vytýká důklad, kdežto přednes důraz a přízvuk, ona má jiné účely a nesmí do opravdy brána býti. Něco jiného než skandování je tak zvané rythmické čtení; skanse a přednes jsou nejkrajnější členové a liší se od sebe podstatně, jak právě povědíno, kdežto rythmické čtení chce míti od každého něco, od skanse vyrážení rozměru, od přednesu pak ladný dojem. Nezdar jde v zápětí; jediná cesta se odporoučí, směřovati totiž ku pravému přednášení básně a skandování za učebnou pomůcku sice uznati ale v žádnou konkurrenci s přednášením nepřiváděti. Jen domnělou konkurrencí tou vzniklo rythmické čtení; jakmile ona se zbytečnou objeví, zmizí též její plod. Co z rythmického čtení je schematicky jednostranným, odkáže se do skandování, co je obsahu básně přiměřeno, do přednesu, — tak že vystačíme opět oněmi dvěma způsoby. Kde však účel didaktický skutečně nadchází, tam nechť se skanduje hojně, ne pouze některý druh verše, nýbrž všechny druhy, a nejen jednotlivé verše, nýbrž celé sloky!

## §. 27. Styk osnovy metrické s jazykem.

Rythmické krásno jest ovšem svůj vlastní druh, ale nevyspělo v samostatné umění. Mluva, jež v básni s ním spojena se objevuje, jest mu podlohou, při čemž její zvuky samy co oddělovací prostředky lhostejné jsou. Avšak ne v každém jazyce jsou stejně poddajné; nepodaří se všechny osnovy metrické v jednom jazyce možné provésti v druhém. Některým se podvoluje určitý jazyk, jiným vzdoruje. Jakou pozměnu způsobuje hotová osnova metrická na přirozené rozměření částek řeči, pozorovati jest ve všech případech, kdykoli se ona bez ohledu k řeči pronáší, v nejjednodušším případě už kdy běží o rozdělení času ve stejné dílce, při počítání, při udávání rythmu pochodního, při stroji sekundovém a jinde

kdež všude se čísla vyslovují tak, aby zaplnila doby stejně dlouhé tedy jednoslabičné se prodlužují, — slýchámeť:

jědna | dvjé | tří | čtyry | pjét | šést atd. . . .

kdež se protáhne tří = čtyry (— = ⏑ + ⏑); — stejnost více vynikne, když užijeme vesměs jednoslabičných slov:

ráz | dvá | tří | čtýr | pjét | . . .

Tu se tedy material jazykový podvoluje schematu metrickému a při tom se v něčem mění. Nauka o podmínkách, za jakými rythmika vtěluje se na jazyce, jest právě prosodikou téhož jazyka. Ona ustanovila hodnoty slabik a upravila je k užívání. Ale v jazyce nejsou pouze slabiky co slabiky; ony skládají zas slova, slova pak věty. Jako v rythmickém ohledu výtvor básnický z veršů a stop, tak v jazykovém vzniká z vět a slov. Styk obou těchto soustav vyžaduje důtklivé pozornosti. Mezi oběma jde náležitá obdoba, která počíná už slabikou a dále jde až k celku. Co

| v řeči prosté či mluvené, | | to v mluvě vázané (zpívané) |
|---|---|---|
| jest: Slabika | — trvot slabiky | (nota) |
| slovo | — stopa | (takt) |
| věta | — verš | (sada) |
| souvětí (obvětí) | — souverší (sloka) | (perioda) [v hudebním smyslu] |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ |
| rozprava (soustava myšlenek) | — báseň | (skladba). |

K těmto třem řadám mohli bychom přidati ještě jednu a sice vzatou z odboru tanečního; krok, soukročí, figura, celý taneční kus.

Rozprava jako báseň (skladba) je celkem o sobě, uzavřeným a uceleným, jakoby světem svojím, jenž si dostačí a k jiným vztahův nemá, zkrátka umělecké dílo. Zaznívá nepřetržitě a sluchu jakožto celek se jeví. Souvětí i věta projevuje se sluchu jakožto celek už tím, že od jiných dostatečnou přestávkou oddělena jest; částečně se naznačují přestávky našimi dělidly, a tak i verš či sada rythmická. Mimo to věta nesmí přestupovati jistou délku a sice tak, aby hlavní důraz nad celou větou spočívající ji ovládati mohl. Podobně verš nemá býti tak dlouhý, aby jeden hlavní důklad míti nemohl. Konečně srovnalost mezi slovem a stopou, slabikou a dobou vysvítá sama sebou a sice ještě mnohými obdobami. Jako má věta slovo, na kterémž důraz spočívá, tak verš stopu, na které veldůklad spadá, a podobně dále.

Kdyby však verši každému věta, každé stopě slovo odpovídalo, položily by se vlastně obě soustavy, rythmická i jazyková otrocky věrně na sebe; bylyby jako sklíženy a povstala by protivná jednotvarnost neřku-li, že by věc bylo trudno docílit. Rozmanitost se dostaví, když obě soustavy se o něco proti sobě sešinou, ne sice veskrz, ale tak, aby verš a věta, stopa a slovo z části se kryly, z části se míjely. Východiskem zůstává případ, že verš a věta se kryjí; totě jednovětí u verši, verš jednovětý. Jindy obsahuje verš více vět, — mnohovětí u verši, verš vícevětý; patrně mohou jej skládati jen věty krátké, někdy kusé, jednotlivá slova, výkřik, otázka, citoslovce a p., tak že verš vícevětý jest sám sebou též krátkovětým. V opak toho věta jediná táhne se po několika verších; jeden verš obsahuje pak jen kus věty, — verš kusovětý, dlouhovětí u verších. Věta sama verš, v němž počala, překračuje, odtud název: překročení verše větou (enjambement); verše pak samy jsouce touž větou spjaty slují verše větospjaté.

Jako v prvním případě může verš příliš rozkouskován, tak v druhém věta příliš roztažena býti, což obé jen ve zvláštních případech se připouští, ano když básník zvláštního účelu tím dosahuje, i lahodí, ale přece jen krajní meze výkonu představuje. Norma krásovědná vyžaduje rozmanitost, tedy střídání všech tří sestav, ponechávajíc básníkovi plnou volnost v nahromadění toho neb onoho způsobu. Střídejte se jednověté verše s vícevětými i kusovětými, podle potřeby význačnosti mějž jeden neb jiný druh převahu. Poslední okolnost určuje pak povahu zvláštních útvarů básnických. Plynnost a lahoda mluvy básnické rovněž jako význačnost odtud z části své činitele brává.

Co právě s větami a verši provedeno, proveďme nyní se stopami a slovy. Vychodisko jest opět podobné, kdy totiž slovo a stopa se kryjí, jako na příklad trojslabičné slovo a daktyl: N̄ál̆ad̆a; i povstane pravá slovostopa, totiž máme zde obojí, slovo i stopu: stopa jednoslová, jednosloví ve stopě. Jindy obsahuje stopa dvě nebo více slov. Pokud může už každá slabika býti slovem, může i každá stopa držeti tolik slov, kolik členů má; proto bývají stopy dvoj-, troj-, víceslové. Tu sluší však různiti slova jinak nežli se písmem konává; někdy se píšou slova dvě, ač jeden přízvuk mají, tedy co nejúže k sobě náležejí skládajíce slovo jedno, sousloví: ku příkladu předložka se svým náslovím: do zahrady, neb výkřik s citoslovcem: ó Bože! neb substantiv s possessivem:

matka má, synu můj. — vůbec enklitické, i proklitické a pomocné výrazy vedlejší, — zkrátka, zevnějším znakem, že v metrickém ohledu považujeme celou skupinu slov různopsaných přece za sousloví, jest nám okolnost, že má skupina jediný přízvuk. Přízvuk drží slovo kolem jedné vládnoucí slabiky, jako důklad drží všechny členy stopy kolem jednoho hlavního člena. Od sousloví se liší pravá dvojice slov („král zná“) zcela zřetelně. U výroce: „král zná lid“ jsou tři slova, a každé má přízvuk, každé je samostatné; skládá-li se z nich stopa, jest pak stopa trojslová. Jako zde slova krátká, jindy zas vyskytují se slova dlouhá, tak že jen kus slova ve stopě obsaženo jest, — i vznikne stopa kusoslová, slovo překračuje stopu, jakož onde věta překračuje verš.

Patrno nyní, v jakých rozmanitých poměrech slova i stopy k sobě se klásti mohou. Na počátku verše počínají současně věta i verš, slovo i stopa, na konci verše dokonávají se současně slovo a stopa. Uvnitř verše se buď totéž děje, nebo se konce slova i stopy rozcházejí. Když prvé, totiž když slovo a stopa uvnitř verše se končí současně na témže místě, povstane znatné oddělení u verši, tím znatnější, čím důležitější částku verše slovo samo skončuje, tedy buď mluvnickou větu, neb rythmickou sadu. Verš v tomto místě jest rozloučen ve dví, — proto místu tomu říkáme rozluka či diaeresis. Budeme ji značiti známkou dvojčárky, jakoby jedna čárka stopu, druhá slovo končila. Však jaké to slovo se stopou spolu skončeno jest, podmiňuje třídění rozluky co do stupně síly. Sousloví nemůže rozlukou býti zlomeno; končí-li v něm stopa, nezpůsobí přece rozluku: do lesa, dej mi nemohou nikdy přijíti k označení do lesa, dej mi. Jsou-li však slova samostatná, ač u větě samé k sobě náležejí, ku příkladu statné a přídavné jmeno, sloveso a příslovka, povstává sice rozluka, ale stupně nejslabšího: v tmavých lesích. Nepatří-li slova k sobě, vzniká rozluka silnějšího stupně:

Slyš mne || v tento čas otče milý.

Končí-li však spolu se stopou celá věta, tak že přepážka stopy splývá s rozhodným dělidlem věty, tenkrát povstává rozluka nejsilnější, ba může podle dělidla ještě dál co do stupňův řaděna býti, a sice stojí-li pouhá spojka bez dělidla viditelného (*a*), nebo čárka (,), středník (;), dvojtečka (:), tečka (.). Avšak ony tři stupně zůstávají, jež můžeme ustáliti názvy rozluka slabá, rozluka středosilá, rozluka silná. Všecky tři stupně vyskytují se u verši:

Noc byla; || blankytnou oblohou luna || svítila jasně

Rozdílnost rozluky má v zápětí též rozdílné o ní náhledy: někteří považují jen silnou rozluku za vlastní rozluku, jini kladou ji tam, kde se končí aspoň důležitější část věty, oba tvrdíce, že musí rozlukou končiti se nejen slovo, nýbrž smysl (myšlenka), což teprv jest zakončením dosti rázným. Kdybychom takto konec věty a stopy stanovili rozlukou, pak doznáme, že rozluka se vyskytuje řidčeji, an verš i co do smyslu rozděluje se v části zcela patrně oddělené, v dvoj- neb vícevětí. Za příčinou však, že slovo věta samo rozličným náhledům podléhá, mění se i význam rozluky — někdy místo celé věty míní se jen důležitá část její, zkrátka význam zde kolísá, ale jeho krajní konce jsou vymezeny větou s jedné, slovem s druhé strany. Jiní zase důsledně obmezují rozluku jen na konce sad rythmických, které skládají verš:

O český mně milý || národe, chválo má!

Co sto věků bludných || hodlalo, zvrtne doba.

kdežto mluvnické rozluky jsou za čárkami kommatickými položeny. Krátký verš by podle toho neměl žádné rozluky jsa jedinou rythmickou sadou. Jen při delších, patrno složených mohli bychom mluviti o rozluce. Jak důležitá jest rozluka stran dojmu verše, vysvítá, že někteří místo o rozluce mluví přímo o přestávce. V každé hlavní rozluce totiž hlas chystaje se na nové sesilení ustává, pomlčuje; pak nastává nové, samostatné oddělení. Pouhá možnost názoru toho podporuje dalším důvodem větu naši o přestávce na konci verše; neboť je-li při každé rozluce (i uvnitř verše) přestávka v tak blízkém dohledu, pošinuje ji rozluka závěrná tím blíže. Ač delší verš, stálými rozlukami a veldůklady proložený, skládá se ze sad rythmicky osamostatněných, nicméně sady tyto nejsou verši, nýbrž zůstávají částkami verše. Zevnější toho znak jest, že poslední slabika částky není libovolná, nýbrž má svou určitou míru.

Co se pak týče konce samého, rozeznáváme zde jako při konci veršů celých rozluku mužskou, ženskou a středorodou, a podle toho mluvíme o příslušných rozlukách. Tak má verš:

Jsem jako kníže či král, ač mnoho lesku nemám

rozluku mužskou;

verš: Jí nedej se, jí vzdoruj

má rozluku ženskou, a verš na předešlé stránce podaný má rozluky středorodé.

Zde ovšem všeobecně řečeno, co rozluka jest; však má každý útvar veršový své zvláštní rozluky, které buď jeho ráz určují (jej

karakterisují), anebo jen u jednotlivých básníkův se objevují. Někdy jsou též jmeny zvláštními vyznačeny, hlavně podle čísla místného: rozluka po tolikáté a tolikáté stopě, rozluka v polovici verše, rozluka po první třetině, po druhé třetině verše atd....

Nekončí-li slovo a stopa na témž místě, považujeme věc tak jakoby slovo končilo uvnitř stopy, stopa tedy mezerou mezislovou byla přeryta nebo prosečena; povstane přerývka či průsek, caesura, při níž opět rozeznáváme mužskou, ženskou i středorodou. Poněvadž caesurou slovo končí ve stopě, budeme ji značiti malou křivkou k slovu obrácenou. Tak má verš s rozlukou ženskou

_) ◡ | _ ◡ || _) ◡ | _

Jí nedej se, jí vzdoruj

dvě caesury mužské. Verš

Základ a | míru) pravou) čes|kého) vy|líčiti | verše

má dvě ženské, mezi nimi mužskou caesuru. Rovněž jako při rozluce jest místo důležito, na kterém se caesury objevují. Ono poskytuje nové dělidlo, podle něhož rozličné druhy caesur rozeznáváme. Nejdřív co se týče stupně, lze opáčiti mutatis mutandis co už řečeno stran rozluky. Mezera v sousloví neseče stopu; máme-li zlomek verše: ◡ ◡ za ohradou, není v něm caesury. Caesura slabá mezi slovy u větě k sobě patřícími, ale samostatnými, — caesura středního stupně (středosilá) mezi slovy k sobě nepatřícími, — a konečně silná mezi dvěma větami samy sebou se dostatečně rozlišují. Ve verši

_ ◡ ◡ | _ ◡ ) ◡ | _ ) ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _ ◡) ◡ | _ _

Nechť se i země boří, neuhasne mi hvězda nebeská

jsou všechny tři druhy. Kdežto při rozluce kloní se náhledy jen k oné silné, považují caesuru méně přísně, — dostačítě tu spíše konec slova. Konečně jest místo co do počtu slabik neb stop určené, na kterém u verši caesura se zjevuje, znakem dělicím; i povstávají rozličné caesury. Některé pak hlavnější druhy obdržely svá zvláštní jmena. Tak caesura, která stopu dělí zrovna ve dvě půlky, sluje půlková (ἡμιμερής), — a podle toho, ve které stopě totiž po kolikáté půlce či polostopě se tak děje, zvláště ještě číslem se vytýká, a sice po prvé půlce, prvopůlková (prothemimeres), trojpůlková (trithemimeres), pětipůlková (penthemimeres), sedmipůlková (hefthemimeres). To jest přesný smysl názvů těch; užívá se jich i šíře, totiž kdy caesura dělí stopu aspoň blíživě ve dvě části. U verši

1 2 3 4 5

_) ◡ | _ ◡ | _) ◡ ◡ | _ ◡ | _ ◡

Slyš, milostivá, tyto prosby Muso

jest patrně caesura pětipůlková; ale i v první stopě je caesura a sice prvopůlková. Každý hlavnější druh verše má také své význačné caesury, o kterých však řeč může býti jen při těch kterých verších a básnících.

Kdyby byly u verši samé rozluky, spadaly by stopy i slova v jedno; verš by byl rozeťat na samé kousky, každá stopa od svých sousedních družek byla by úplně oddělena, a jako má důklad v každé stopě místo své určité, měl by v českém verši i přízvuk své určité místo; v daktylském verši na příklad byl by vždy obojí na první slabice:

Pěknou | na vzchodě | září | barvena | obloha | šírá.

Rovněž v trochejském, kdežto v jambickém a anapaestickém zas jiné, ale též jednostejné místo by vynikalo. Zas by totiž byly pravidelně přízvuk na počátku, dlouž a důklad na konci stopy postaveny, ač ne tak bez výminky, jak onde v daktylském verši. Rozluka tedy rozlučuje verš, ale kladouc na sebe slova a stopy činí jej jednotvárným, kdežto caesura konce slov i stop od sebe šine a tím zvláště v českém jazyce způsobuje protiráz důkladu a přízvuku. Příkladův poskytuje každý dobrý verš. Důklad se v něm objevuje pravidelným postupem na určitých místech, ale přízvuk buď s ním spolu, nebo před ním nebo za ním, tak že jej obletuje, jej trefuje neb míjí, což právě výrazem protiráz důkladu a přízvuku naznačiti chceme. Kdyby byly však samé caesury, vznikla by jednotvarnost jiného druhu. Aesthetické pravidlo, které vyžaduje rozmanitost, zase zní, aby u verši stopy jednoslové s mnohoslovými a kusoslovými se střídaly, čili caesury s rozlukami. To vysvítá odjinud ještě: Rozlukami verš rozpadává se v oddělené částky, kdežto caesura udává, že stopa mající v sobě konec jednoho a počátek druhého slova, obě slova tato metrickým schematem svým spojuje:

— ◡ ◡ — —
píseň o|zývá

I naopak slovo přesahujíc meze jedné a sáhajíc do druhé stopy svým zvukovým útvarem spojuje obě stopy. Stopa dělá slovům a slovo stopám jakousi skobu, obě na vzájem sebe vážou; tak že by caesura mohla považována i zvána býti spojkou či slučkou, pravou to protivou rozluky, a ještě ve stýkání a vyrovnání protiv záleží životný ráz celku, opakujeme jen svrchní pravidlo řkouce: Rozluky střídejte se s caesurami. V českém pak máme proto ještě jeden důvod položený v přízvuku, jenž by rozlukami četněji ponechanými tím více vynikal; caesura zas důkladu napomáhá, střídáním

obou tedy zjedná se právě dokonaleji ona hra mezi přízvukem a důkladem, a zamezí se jednotvárné ustálení poměru jich.

Konečně sluší výslovně zmíniti se o jiném užívání slova caesura, a sice v rozšířeném významu. Podle výkladu právě podaného jest rozdíl mezi rozlukou i caesurou skutečný a zcela patrný. Někdy však význam obou terminův shrne se jen na jeden, a sice na caesuru, obtěžká se a utvoří obsáhlejší pojem. Vyrozumívá se pak vulgarní caesurou ustálené zakončení důrazného slova (neb věty) uvnitř verše bez ohledu k tomu, zdali to spadá s koncem stopy nebo nespadá, tak že terminus „rozluka“ zcela zbytečným se stává. Je to nedbalé, ale pohodlné; v rozšíření tom caesura se zakořenila všude po Evropě. K ní se připojuje též ona přestávka, již někteří rozlukou vyrozumívají, tak že povšechně caesura vymezuje odstavec verše, „samostatné oddělení“, které k jeho podstatě patří a jeho povahu spolu zakládá. Ještě zde není potřeba míti zřetel ke stopám, mizí všechno metrické určování místa pro takou caesuru, a říká se prostě, caesura jest uprostřed verše, po třetí, po čtvrté slabice a podobně. Tak se zvyk ustálil. Nicméně pozornějším myslem vtírá se rozličnost caesury zas; neboť když všechny druhy rozluky i caesury přesné shrneme na jedno slovo, jest přetíženo. Proto dělívají pojem caesury znova a obyčejně vychází ignorovaný rozdíl na jevo; široká caesura rozvětví se na caesuru v užším smyslu, na rozluku a na synkopu.

U vyšetřování styku mezi metrickou osnovou a mluvou provedli jsme sice obdobu v mnohých směrech správnou a úrodnou, toliko jeden hlavní rozdíl zvláště musí v paměť uveden býti, že totiž se strany mluvy všechny ty složky, jakéž jsou slabika, slovo, věta až k celé rozpravě nevížou se mathematicky zevnějším rozsahem; tu platí vždy jen slovíčko asi. Kdežto na druhé straně momenty rythmické mají svůj určitý rozsah, vše musí býti přesně vyměřeno a stanoveno až do čísla slabik i trvotův. Jestiť rythmus numerus, totiž počet času. Tu byla by případnější spíše obdoba s tancem, s důkladnějšími zjevy jeho, kdež také vše vypočítáno jest při oněch složitých figurách, jakéž vidíme při menuettu, při tančené čtverylce, při besedě. Známek pro rozsah mluvních částek ani neužíváme; v metrice však zrovna soustavy známek quantitativních skládají hlavní část ba obsah nauky. Zjemnění rozdílů v trvání, rozmnožení známek samých, vytknutí velezásady rythmického útvaru, totiž stejnost trvotu i důkladu stop u verši přivedlo nové rozhledy do metriky, styk její s mluvou, s hudbou,

s tancem i s jinými zjevy časoměrnými se teď mnohem zevrubněji stopuje. Tak by verš

Vroucně povznešená písně letí peruť

podle ledabylého značení s — a ⏑ se představil

— ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ . . . A)

a jaks taks za verš chorjambický se vykládal; však stanovíme nyní, že jest to spojenina dvou veršův, veskrz ze stop trojdobých, tedy že daktyl je kyklický, že zbývající dlouž v prostřed je trojdobá, že na konci je kratší, ale s přestávkou a že verš má své dva veldůklady s vedlejšími důklady, tak že bude jeho schema:

3*m* 3*m* 3*m* 3*m* 3*m* 3*m*

⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑) ⏑ | ⏑) ⏑ | ⏑ ⏑ . . . B),

jež se může hned zpívati i tančiti podle trojdobého taktu, bez porušení jednoty.

Porovnání obou schemat A) i B) objasní rozdíl běžné metriky o dvou slabikách a nynější metriky prohloubenější a opatřené větším množstvím známek pro rozdíly a zvláštnosti časoměrné.

Celou změnu tu lze vyznačiti krátkým slovem, že metrika přivedla se ve styk s nynější hudbou. Nemáme-li na mysli zrovna metriku starověkou, dlužno uznati, že činem tím mnohé záhady se zjasnily; vzděláváme-li metriku jakožto metriku, neobejdem se bez poukázky k hudbě, ana podává důkladnou, do podrobna provedenou soustavu časomíry. Jiná otázka zní, zdali výtěžky ty ihned můžeme obrátiti k metrice starověké; jisto jest, že ta mívala jinou soustavu, která nikoli všudy shoduje se s novou hudbou. Vyšetřiti skutečné styky i rozdíly obou, není úlohou poetiky, nýbrž zpytování filologického. Avšak i neobmezené sjednání hudební metriky s časomírou mluvy činilo by jí násilí; neboť ono určité rozměření v trvotu slabik jest umělé, pro účely hudební zdělané a neshoduje se veskrze s přirozeným skutkem. Mimo to uznává i nynější hudba mnohé odchylky; tak na příklad stejnodobost složek veršových — řekněme taktovost metrická — neopanovala všecky útvary hudební. Jako jsou některé taktův nestejných, tak jsou další bez rozdělení taktového (Osiřelo dítě a j.). Přese všechny námitky bylo nutno, abychom zdělali zevrubnou nauku na zásadách co možná jednoduchých, chtějíce míti pevný základ pro vyšetřování další. V ní zůstalo tolik volných míst, že každé docelení se tam vejde a pozměny té či oné věty konati se mohou. O mnohých věcech náhledy nejsou hotovy, o jiných se rozcházejí; nechť se tam dokonají nebo zde sejdou, základní soustava tu

podaná v hlavním jádře se nezmění, nýbrž všechna změna objeví se jakožto pokrok nebo jakožto nutná, předkem už očekávaná restrikce.

Zvláštní pozornosti vyžaduje styk jazyka a rozměru, kdykoli se báseň hlasitě vyslovuje. Můžeme sice také čísti očima, ale svou pravou jsoucnost báseň má, když ji slyšnými dojmy pronášíme. Pronášení jest buď samostatné, když říkám jen báseň samu, a tento způsob chceme určitě zachytiti slovem říkání, přednes (deklamace). Anebo se provází báseň ještě jiným krásnem v čase probíhacím, zejmena hudebním, i vzniká zpěv v užším smysle, báseň se zpívá; tento druh pronášení opět dělívá se, zpěv totiž jest pouhý nebo provázený hudebními nástroji. Dále rozeznáváme ten hudební úděl, zdali sám jest soběstačným uměleckým výtvorem, nebo zdali jen smyslu svého dochází ve spojení s básní; v prvním případě je to zpěv dokonalý, tak sice, že když báseň si odmyslíme, útvar jeho nás poutá svými čistě hudebními půvaby připouštěje provedení i na jiných nástrojích než lidským hlasem. V druhém případě hudební úděl jest pouhým sluhou jednotlivých veršů; slova zaznívají jakýmsi prostředním způsobem mezi mluvením a zpíváním, třímají se osnovy taktův jen zlehka provázeny jsouce jinými nástroji a zvláště konce vět též hudebními spády se vyznačují: totě polozpěv, „deklamace hudební“, střed mezi přednesem a zpěvem, tak zvaný recitativ, jejž bychom slušně zváti mohli přízpěvem. Však ještě jiné krásno k básni může přistoupiti, totiž plastické v pohybu, jež svými známkami obsah básně podporuje; totě pak složený zjev krásna hereckého (mimika), — báseň se hraje. On pak zase spojuje se s druhým, an přistupuje ku spojenině básně s hudbou a dává zjev jestě složitější, totiž pronášení operní, kdež báseň se zpívá i hraje. Přednes, zpěv, hra jsou však nejhlavnější terminy, v nichžto se pronášení básně pohybuje. Zpěv i hra zabíhají v jiné zákonníky, o přednášení však poetika musí se vysloviti. Ono má celou báseň ku zjevu přivésti, žádnou část tedy na úkor druhé sesilovati ani k vůli druhým utlumovati. Zevnější forma je sice v třetí řadě důležita, ale vyžaduje přece svého ohledu. Po oněch pravidlech, která se týkají vyslovení obsahu, básnického krásna, přiměřeného důrazu i emfase, zřetelnosti i lahody mluvy, přichází otázka, pokud schema metrické vtírati se má. Přednes básně především nebudiž skandováním; přirozený cit náš a správné vyslovování dlouží i krátí dostačí, abychom zákon a lad jeho znamenali. Kdybychom důklad vynášeli silně a přízvuk

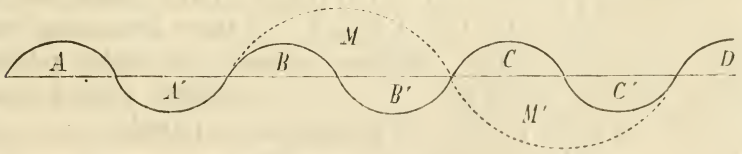
slov jemu obětovali, byl by přednes chybný, nucený, školský. Dále musíme v přednášení jako přízvuk slov i důraz věty udržovati; dřív vyslovujeme verše jen co věty s náležitými odstíny emfase, abychom pak na přirozené, věrné vyslovení jakoby na material vnášeli jemnou stopu uměleckého rozměru. Rozměr sám pojatý abstraktně mimo podlohu svou jest ovšem, jak jmeno jeho hlásá, něco jiného než krásno básnické; on skládá se z taktův, ale přednes básně ne tak důkladně jako hudba časové oddíly tyto zachovává. Příhrada taktův tím, co živý přednes jí dodává, zakryje se jako kostra svalstvem a tukem, jako nahé tělo oděvem, ale ne tak, aby jich nebylo dočista znáti. Ladné formy těla mají nejsložitějším oděvem prorážeti přec, a kdoby báseň tak přednášeti chtěl, aby ladné formy rozměru jejího úplně zmizely, podobal by se fanatikům, kteří chtěli člověka celého zakukliti v pytlové taláry. My v českém vedle přízvuku necháváme také důklad z dáli spolu zaznívati, tak že někdy přízvuk tím sesílí se, jindy utlumí o úděl velmi nepatrný — o „un poco più di v o c e“, — tak že protiráz jich ne zcela se ztratí, nýbrž zjemní. Vedle přestávek, které se na koncích veršů objevují, budeme šetřiti přestávek vět uvnitř verše a jiných odstavců, které podle uznání delšími či kratšími učiníme. Když věta dlouhá překráčí verš, budeme ji pronášeti, jak smysl její vyžaduje, ale konce veršů přece vytkneme, zejmena přestávkou, která někdy kratší jsouc než každá jiná přestávka svou potřebnou právě ještě znatnou hodnotu chová co mezera mezi dvěma samostatnými slovy. Vedle úplného porozumění obsahu jest ku přednesu básní časoměrných též důkladná znalost rozměru a uvědomění půvabův jeho zapotřebí. Tak jako malíř musí studovati anatomii, aby ji zapomněl, poznejž deklamator míru básně, aby neupadl v porobu její aniž ji zas potlačil. Jestli kdo mezi národy moderními může se přiblížiti starohellenské míře, jsme to zajisté my, an jazyk náš prosodie časoměrné a nejumělejších útvarů schopen jest. Než kdyby ani nepovstávaly nové básně časoměrné, už k vůli stávajícím musili jsme vytknouti, kterak verše jejich čísti máme. V předpisech daných ukazuje se spolu, že přednášení jest zmocněné mluvení, zmocněné důraznějším vynášením smyslu i jemným naznačováním rozměru. Jak jedno s druhým vyrovnati, jest věc pronášitele; vloha vlastní musí jej vésti, aby plul bezpečně mezi oběma skalisky, aby na jedné straně neuvízl na skansi, na druhé přesileným karakterisováním známky rozměru nesetřel. Karakterisování může pak dvěma směry svou pravou míru překročiti. Předně kdy chce býti řízně pravdivým a skutečnost nejen věrně nápodobí, nýbrž

i silnějšími dávkami překonává. Emfase, pathos, výraz citu pak nejen hlasem se provádí, též posunováním a celým povrchem těla se podporuje, přestávky dělidel jsou delší, vyplňují se pohybem neb němou hrou, přestávky rythmické mizí. To jest přednášení přesilené, „provozování čili představování“, jakéž ovšem herci přísluší. Způsob herecký je proti deklamaci čili prostému říkání básní příliš drastickým. Druhý směr zabočuje v tendenci; přednášející chce věc tak důtklivě postaviti před posluchače, aby jej co možná přesvědčil, pohnul, poučil nebo přemluvil, užívá také prostředků sesilujících, ale váží je více ze subjektivního zúčastnění, stává se řečníkem, a když na nepravém místě, řečníkem s příhanou, přednáší po oratorsku, čili — poněvadž řečnictví veřejné na kazatelně hlavně se pěstovalo, vzato jest odtud i názvosloví vad — po kazatelsku. Kdežto herec chce věrností svého výtvoru diváka zaraziti, hledí řečník důrazností jej k svému záměru unésti. Onomu drastičnost, tomuto oratorství jest ovšem nezbytno a nehaníva se na nich, pokud hledívají pravidel vkusu vládnoucího. Jedno i druhé podmíněno jest spolu zevnějšími okolnostmi; veliká místnost, množství posluchačů, potřeba zřetelnosti vymáhají ony rythmické i tonové proměny. Jakmile však deklamator si vezme za vzor herce nebo řečníka, spadá velmi snadno za hranici dovolenou a způsoby jich se mu s příhanou vytýkají jakožto manýry nepřístojné. Zoveme-li bedlivější umělecké upravení hlasu při veřejném výkoně stylisováním jeho, patrno, že každý rozdílný druh výkonu vymáhá též jiný druh stylisace; každý má svůj sloh, jenž přemrštěn nebo přenešen na místo nepřístojné, teprv manýrou jest. I stává se, že sám herec nedobře deklamuje báseň a rovněž tak řečník, nechť z oboru jednacího nechť sněmovního nechť kazatelského. Oba setrvávají na přestávkách jiných než metrických, tyto docela zamítajíce a stírají vůbec každou známku, jež by o rozměru svědčiti mohla. Ano snaha, aby při čtení veršů ani nebylo znát, že jsou verše, dosahuje někdy pravé karikatury; tak násilně se přestávky na koncích veršů přeskakují, zdaleka už viděti rozběh, jejž hlas před nimi činí, a jiné přestávky zcela nepřístojné uprostřed věty páchají, že toto pronášení básní může přímo slouti antimetrickým. Pravé přednášení, vyhovující aesthetickým požadavkům, zahrnuje v sobě rythmické čtení, činí tedy tento výraz zbytečným, ale vylučuje skansi, ponechávajíc ji pouze co tajnou přípravu deklamace. Přiblížením se ke způsobu veršovnímu při čtení básní časoměrných nespácháme žádné násilí jazyku svému — neboť v něm je délka i přízvuk — a budeme

toliko šetřiti obou; ale budeme stejně vzdáleni od manýry německé, kdež všechnu váhu kladou jedině na přízvuk a, vezme-li se věc do opravdy, osnovy časoměrné ani prováděti ve svém jazyce nemohou, — jakož od manýry francouzské, kdež opět šetření jakéhos nástinu metrického vede k oné protivné affektaci, jež čtení verše tak vzdaluje od obyčejné mluvy a přece pravého rázu básnické mluvy nedosahuje. Vůbec však potřeba bude hlasitému pronášení veršů časoměrných průchod zjednati a jejich zákony na základě nejnovějších náhledův pojímati. Pak teprv půvaby jejich proniknou zas a znova se básníci pokoušeti o ně budou ukazujíce světu, čeho mluva jejich schopna; veršování časoměrné oživne aspoň v těch okresích, které mu nikdo nepopíral, ve formách u nás už ujatých a v překladech z literatur antických.

## §. 28. Jednotlivé druhy veršův.

**Rod trojkový.** Stopy krátké skládávají se v dvojstopy, tak že verše z nich tvořené lze měřiti po stopách i po dvojstopách. Jedno i druhé má své příčiny psychologické jakož aesthetické. Předně patrno, že čím delší verš, tím spíše tíhneme ku dvojstopě, ješto ona přehled verše snadnějším činí podle všeobecného zákona: na větší měřivo náleží větší měřítko. Takýmž důvodem je tedy dostatečně podloženo s č í t á n í taktů. Představuje-li jednostopa trochejská takt $\frac{3}{8}$ný, máme na dvojstopě takt $\frac{6}{8}$ný; to jest vlastní rozdíl obou způsobů měření. — Děje-li se však obé v téže básni, v téže sloce, v témže verši, je to zajisté p r o m ě n a taktu zůstávající však v t é m ž e r o d ě trojkovém; od $\frac{3}{8}$ho ke $\frac{6}{8}$mu. Onde píšeme — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑, zde — ⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑; přepážka stopová jest už spolu naznačením důkladu. Tuto příjemnou proměnu taktu lze znázorniti vlnovkou, na nížto, místo dvou zcela stejných




vln, čas po čase zjeví se jedna dvakrát tak dlouhá vlna. Tím se průběh rythmu neruší, nýbrž jen v důklady větší rozmanitost se přivádí, nejen co do místa nýbrž i co do s í l y jich; zajisté důklad v dvojstopě silnější jest než ve složce. Značí-li v p ř i l o ž e n é m o b r a z c i vlnovka ABCD pravidelné střídání zdvihů a klesů, odpo-

vídá jedna vlna, ku příkladu AA', jednoduché stopě; vlna MM' odpovídá dvojstopě, a ladný poměr mezi oběma vysvítá, an MM' zahrnuje zrovna dvě stejné vlny BB' a CC', spolu však větší vypnutí jeví. Z obrazce tedy vyniká ráz obou měření, poměr jich, souhlas i rozpor, jímž lad a rozmanitost se uvádí. Dále při jednostopém měření má každá stopa svůj důklad, celý verš zas hlavní důklad, ku příkladu:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Měříme-li dvojstopou, má zas každá složka svůj vedlejší a svůj hlavní důklad, mimo veldůklad celého verše: ⏑ – – – | ⏑ – – –. Střídá-li se pak dvojstopa s jednostopami, budou příslušné částky řeči rozličně iktovány, tedy iktus může volněji po větším okrese se pohybovati, z čehož větší rozmanitost, tedy aesthetická přednost povstává. Čím delší jest verš, tím větší ukazuje rozmanitost co se týče důkladů, rozluk i caesur. Než mnohočetná určení stran jich jsou velice měnlivá; podlehají změnám, podle útvarův básnických, ku kterým se veršův užívá, podle autorův samých, podle dob i podle národův. Zevrubné vyčtení těchto pozměn náleží do dějepisu metriky. Přenášeti veškerá pravidla metrická z jedné řeči do druhé, není oprávněno. Tak na příklad Hellenové neměli tak přísných pravidel stran caesur jako pozdější básníci latinští; máme-liž my teď přenášeti zvyky římské do své časomíry nebo spíše šetřiti své svobody nechávajíce na rozhodnutí živému výkonu, kterak si sám pravidla v českém pozmění? Proto nebudeme zde podávati zakuklený přírodopis latinského verše a jeho zvláštností. Všeobecně však můžeme vytknouti, že delší verš sudostopý mívá v prostřed přirozenou rozluku, lichostopý zas po první delší nebo kratší části přibližné. Ostatně pak platí všeobecné pravidlo: Caesury střídejte se s rozlukami. Trochejské verše jsou zejmena:

Dvojstopý trochej, dvojstopa trochejská čili jednoměr (monometr) trochejský. Už tento jednoduchý verš může rozličně býti označen; každému schematu pak přísluší zvláštní povaha. Prvotní vzhled má: – ⏑ – ⏑; veldůklad může býti na první nebo na druhé polovici, tak že vzejdou dva případy: ⏑ – | ⏑ – a ⏑ – | ⏑ –, nebo když dvojstopu zavedeme: ⏑ – – ⏑ a – ⏑ ⏑ –. An je to celý verš samostatný, jest poslední slabika libovolná, znamená se tedy: – ⏑ – ⏒.

Příklad: *Vlasť volá tě*

Schema s malou změnou se opakuje při zkráceném verši:

⏑ – | ⏑ – *Spor krutý je*

⏑ – | ⏑ ∧ *Rozdvoji*

Považujeme-li trochejský verš za složený ze samých dvojstop, má v každé dvojstopě jeden kles silnější důklad. Před každým pak takým důkladem hlas připravuje se k následujícímu sesilení, „dodržuje“ či „odpočívá“, čímž předchozí zdvih se o něco prodlužuje. Mohli bychom též ba lépe říci, že hlas se rozbíhá jako před silnějším výponem; avšak onen význam přibírá se k hudebnímu názvisku fermaty, jež tlumočí v českém na „dodržku“ neb „odpočívku“ či vhodněji průtah. Rozdíl fermaty od přestávky je patrný; tato znamená skutečné pomlčení (odkudž pomlka), ona však dodržení či protažení hlasu (též přestávky), tedy prodloužení. Prodloužení to se považuje za hodnotu doby neurčité (as polovičné). I povstane zde trochej nedopočetný (— ›). Krať takto prodloužená sluje sice irrationalní, ale bylo vyloženo, že to výraz vlastně ne zcela vhodný, týká-li se zlomku; správněji jest někdy klásti, že slabika je středodobá. Když tedy spojíme u verš řadu dvojstop, značíme je:

– ⏑ — ›| – ⏑ — ›| – ⏑ — ›| . . .

Nenucené skandování samo sebou tyto fermaty vyvolává a tíhne k nim. Můžeme si věc též představit, jakoby dvojstopy od sebe znatněji měly odděleny býti, třeba přestávkou, která pak zvukem poslední slabiky se zaplňuje. Vždy však děje se to v druhé části dvojstopy, tedy na konci řady rythmické, an za hybnějším dílem jejím následuje vždy pádnější díl. Patrno, pročtě trochej nedopočetný zastupuje trochej obyčejný na místech sudých. Z této okolnosti vyvinulo se známé pravidlo, že na místech sudých u verši trochejském jsou prý přípustné i spondeje. Ovšem tyto spondeje běh verše zpovolňují. Ostatně se naše pravidlo i tak zdůvodňovalo, že každá dvojstopa považuje se za samostatnou, tedy že poslední slabika její libovolná jest, ano to vešlo v náhled obecný tak, že mluvívají docela přímo o přestávce, která prý po každé dvojstopě nastává. Tu jsme došli konečně místa, kdež větu o přestávce na konci verše dolíčiti lze. Patrna jest mezi pausou a fermatou mnohá obdoba, totiž stejnost i rozdíl. Obě dokončují — pausa celý verš, fermata člen verše (kolon); obě mohou sníženy býti až na míru nejmenší (lim x = o), než i pak ještě pausa jde hloub. Důsledek její je katalexe, konec verše připouští slabiku krátkou i dlouhou, — nebo ⏑, kdežto fermata dovolnost způsobuje jen mezi ⏑ a ›. Přes pausu nesmí slovo z verše do verše přestupovati, přes fermatu z jednoho člena v druhý může. Pausa činí průziv nezávadným, fermata nikoli. Stejnosti je mezi nimi tolik,

že kdož pausu z konce veršův odstraňují, ji fermatou nahraditi chtějí. Jiným opět fermata je skoro tolikéž co přestávka, ba též co rozluka. Stává tedy o věci rozdílné mínění, ba někdy splynutí všech dotčených výrazův je pochopitelno. My však k vůli přesnosti držíme je od sebe a rozeznáváme určitě přestávku, caesuru, rozluku, fermatu.

Píšou-li se tedy prvotní složky trochejského verše jednou | – ⏑ – ⏑ , po druhé | – ⏑ – – |, či jedním rázem | – ⏑ – ⏑ |, neznamená to prostě, že slabika příslušná může jednou krátká, jindy dlouhá býti, — nýbrž že ono místo je už pro obojí slabiku předkem upraveno, pročež se odporoučí, běží-li o správné znamení, spíše | – ⏑ – ›. Když u výkonu na ona místa kladou skutečně slabiky rozhodně dlouhé, používají místa, ale verš spolu se zdržuje, křepký běh jeho stává se vážným chodem. Ostatně se výsada k témuž účelu provádívá na jiných místech též, ba v českém může tím větším právem, an my zajisté více dlouží máme než Hellenové. Tolik o spondeji v trochejském verši; však též jiné stopy se vyskytují, a sice nejdříve podle zásady, že stejnodobé se zastupují, na místo trocheje tribrach přichází, čili dlouž trochejská se rozvádí – ⏑ = ⏑ ⏑ ⏑. Mimo to může nastoupiti též daktyl kyklický ⏑ ⏑, tak že každá plná stopa je schopna několikeré podoby, zejmena na příklad sudomístá této: – ⏑, – › (neb – –), ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑.

Rozumí se, že pozměny tyto častěji díti se mohou ve verši delším, jehož ráz tak snadno neutrpí újmy, jsa dostatečně vyjádřen na ostatních stopách; dále že verš tím spíše k volnosti se kloní, čím hojněji se ho užívá. Ve verších nejvšednějších byla by svoboda nejširší. S tímto světlem bude hleděti na delší verše trochejské. Další však jest:

Trojstopý trochej, trojstopa trochejská, ithyfallik: – ⏑ | – ⏑ | – ⏑. Obyčejné důklady prostých stop vyrozumívají se samy sebou; také je už naznačujeme přepážkami mezistopými. Pak ale získáme bod, tak že veldůklad verše nemusíme značiti dvěma body, nýbrž dos ačí jeden. Bude tedy obrazec trojstopého trocheje: – ⏑ | – ⏑ | – ⏑. *Plát budou děvinky.* Objeví-li se, jakž často, rozluka po druhé stopě, můžeme jej tím spíše označiti co dvojstopu a jednoduchou stopu: – ⏑ – ⏑ || – ⏑. Poněvadž pak stejnodobost verše porušena, vykládají poslední část verše za synkopu a katalexi dvou trocheju, tak že obrazec téhož šestislabičného verše jest – ⏑ – ⏑ | – – ›. Tentýž závěr platí

však o každém verši, který má lichý počet chorejských stop a přece dvojstopou se měřiti má. Jinak považuje se ithyfallik za celek a za novou jednici míry, za trojstopu, jížto měříme delší verše podobně jako dvojstopou: ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ |. Zkrácený ithyfallik – ⏑ | – ⏑ | – × vyskytuje se spojen s úplným co závěrka jiných veršů.

*Předkové, zda nejsme*
*S vámi jedna krev*

Čtyrstopý trochej, dvojměr (dimetr) trochejský, mající v prostřed rozluku, ač nikoli vždy; neboť verš není tak dlouhý, aby k vůli přehledu poután byl. K vůli rozmanitosti právě rozluky i caesury měňtež místa svá. ⏑ – ⏑ – || ⏑ – ⏑ – může jedno schema zníti; kterak se známky střídají a tedy jiná schemata vznikají, vysvítá samo.

*Boj počíná, vlast volá tě*

nebo zkrácený bez rozluky v prostřed:

*Vzdej zasloužený mu dík*

Pětistopý trochej, quinar trochejský s rozlukou po druhé nebo po třetí stopě; stran poslední stopy viz co řečeno právě o závěrce ithyfallika.

⏑ – ⏑ | – ⏑ || ⏑ – ⏑ | – ⏑ | ⏑ –

*Když do sedmi bran našich zavítáš*

Šestistopý trochej, trojměr (trimetr) trochejský, senar trochejský:

⏑ – ⏑ – | – ⏑ | – ⏑ – | – ⏑ | – ⏑ –

*Jak duní tu břeh vlnám se vzpírající*

Když má rozluku v prostřed, pak lehko rozpadá se ve dvě poloviny, a sice dva ithyfalliky; i může senar trochejský za prostou složeninu jich považován býti. V tom případě pak jen různé psaní je liší.

*Kdo stojí na výši, padne dřív a hloub*

Sedmistopý trochej, septenar trochejský, buď bez určité rozluky ⏑ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ –, nebo s rozlukou po čtvrté, jindy po třetí stopě, čímž opět za spojeninu dvojměru a ithyfallika se vyskytuje, podle obrazce: ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ || ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑, nebo:

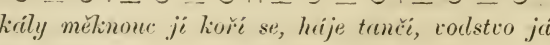
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –

*Zejtra vám osud to náhle vyrve bez milosti*

Nebo zkrácený a rozlukami oplývající:

*Pějte písně, pějte hlasně, pějte hudby čest*

Osmistopý trochej, čtyrměr (tetrameter) trochejský, oktonar, mající rozluku v prostřed, spojenina vlastně dvou dvojměrů:



*Skály měknouc jí koří se, háje tančí, vodstvo jásá*

Častěji se objevuje, poněvadž pádněji vyznívá, čtyrměr zkrácený — versus quadratus; jemu pak, osmistopému trocheji zkrácenému, mnohdy jmeno septenar přikládají.

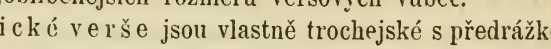
*Kvitne krásou líce každé, kam Hlasonko dospěješ*
*A kterému v obci každý slávu, sílu záviděl*

nebo bez rozluky v prostřed:

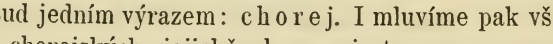
*Krev jejich po všech stranách vůkol se města spouštěla*

Délka verše bývá příčinou, že častěji jej považují za dvojí verš, tak že čtyrměr obyčejně se psává ve dva dvojměry. Tím rozšířenějším se stane pak dvojměr; byl-li čtyrměr trochejský původně veršem dramatickým, roztáhl-li se po všech literaturách, sluší zajisté vše opáčiti o dvojměru trochejském — ont snad jedním z nejoblíbenějších rozměrů veršových vůbec.

Jambické verše jsou vlastně trochejské s předrážkou, tedy vše, co právě řečeno o těchto platí o jambech; můžeme je s dvojího hlediska pozorovati. Poněvadž jamb i trochej značí týž takt, zahrnují se posud jedním výrazem: chorej. I mluvíme pak všeobecně o rozměrech chorejských, jejichž obrazec jest:



Hledíme-li na stopy co na trocheje, stojí nedopočetné stopy na místech sudých. Pokud však jamby na zřeteli máme a v obrazci pošineme čárky:



shledáme, že ony stopy nedopočetné stojí nyní na místech lichých, či jak se zkrátka říkává, liché stopy mohou býti spondeje. Dlouže se mohou rozváděti čili jamb zastoupiti tribrachem, z kyklického daktylu pak obdobně vyrodí se anapaest, tak že zde stopa třetí na příklad může míti útvary tyto: ⏑ –, ⏑ ⏑ (neb – –), ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – (trojdobý). Co se zvláště při jambických verších vytýká, které jednotlivé stopy zejmena mohou býti rozváděny, aby tribrach zastoupil jamb, neb na význačných místech místo jambu zjevil se anapaest, totě vše majetkem určité metriky některé a má-li býti přijato do naší, sluší důsledně též o verších trochejských podobné opáčiti, třeba by se v nich nebylo tak hojně konalo; neboť tribrach může zastoupiti trochej a daktyl na místě trochejském týmž právem jako

anapaest na jambickém se zjevuje. Vůbec tvrditi lze, že rozměry předrážkové jsou mnohem poddajnější, že svoboda v nich až k laxnosti stoupá, kdežto rozměry klesné nedůtklivé jsou, aspoň přísnější.

Z jambických veršů zejmena uveďmež tvary nejčastější, které jsou:

Dvojstopý jamb. dvojstopa jambická čili jednoměr jambický. ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ neb ⏑ ⏓ ⏑ —:

*Prodána čest,* nebo přeplněný ⏑ ⏓ ⏑ — | ⏑:

*Prodána vámi*

Trojstopý jamb, trojstopa jambická, taktéž co tři stopy neb co složená stopa za měřítko delších veršů považován.

⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ nebo ⏑ ⏓ ⏑ — ⏑ —,

nebo konečně za dvojstopu a jeden s ní spojený zdánlivý jamb prostý.

*Však útěchu mně dej*

Trojstopý jamb přeplněný:

> ⏓ | ⏑ — | ⏑ ⏓ | ⏑

*I zpívavý slavíček*

může býti znamenán též jakožto ithyfallik s předrážkou:

> | ⏓ ⏑ | — ⏑ | — ⏑,

nebo vykládán býti za čtyrstopý trochejský verš padavý s předrážkou a synkopami:

> | ⏓ ⏑ | — ⏑ | ⏓ | — ∧, nebo sečtením stop: verš to

> | ⏓ ⏑ — ⏑ | ⏓ — ∧

Anakreontický:

*Ἡ γῆ μέλαινα πίνει*
*Černá ta země pívá.*

Výslovně však podotýkáme, že název ten vyskytuje se při mnohých verších ještě, které lehkou lyrikou Anakreontiků v oblibu vešly. Vyčítáním jich obírá se jiný odbor, my jsme jen příležitostně jeden útvar za příklad uvésti chtěli.

Čtyrstopý jamb, dvojměr jambický — buď pouhé samostatné jamby nebo složenina ze dvou jednoměrů s rozlukou uprostřed:

⏑ ⏓ ⏑ — || ⏑ ⏓ ⏑ —
*A ztroskotán se dům boří*
*Velectěné shromáždění*

⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓
*V smělosti kráčejíc vždy dál*
*Rukou tasíte náhle meč*

Pětistopý jamb, s rozlukou po druhé nebo po třetí stopě, s caesurami různými, které jej v jednu jambickou a v druhou trochejskou část rozvrhují: ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ) ⏓ || ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ na příklad:

*Zlatý neleskne strop se v domě mém*

Nebo měřen dvojstopami: ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ...

Šestistopý jamb, trojměr jambický, senar (jambický), rozměr starého dramata, Metrum tragicum. Jedno z jeho schemat možných: ⏔ ⏓ ⏑ — | ⏔ ⏓ ⏑ — | ⏔ ⏓ ⏑ —, nebo:

⏔ | ⏓ ⏑ — ⏔ | ⏓ ⏑ — ⏔ | ⏓ ⏑ — ,

jímžto trojměr jambický považujeme za trojměr trochejský zkrácený s předrážkou. Řadu jiných proň obrazců netřeba rozváděti dále, která by velice vzrostla, kdybychom veškeré rozvody i response sestaviti chtěli. Poněvadž jmeno trojměr už ukazuje na složení ze dvojstop, vysvítá pravidlo, že rozluka nesmí býti u prostřed verše umístěna, sic by se trojměr rozpadl ve dvě poloviny zřetelně od sebe oddělené a mající pak zcela jiný ráz, ve dvě trojstopy. Hlavní caesura předepsána pětipůlková pak sedmipůlková. Jinak má volnost nejširší meze.

*Churav jsa jak polehčení dojíti má*
*Tvůj zármutek mne, matko ohromená, bolí*

Kdežto s rozlukou prostřed verš v trojstopy rozpadlý zaznívá:

*Zda vás krutá to zášť, či táhne vyšší moc?*

Ráz tím více se změní, když prvá trojstopa se přeplní:

*Zda vás kruté to záští, či táhne vyšší moc?*

Latinský senar (náležející k svobodným útvarům nazvaným versus italici) liší se od řeckého trojměru hlavně tím, že počínali si v něm s volností ještě větší. Měří-li se podle prostých stop, povstane jambická šestistopa čili hexapodie, mající jeden hlavní důklad:

⏑ ⏓ | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ —.

Když v plném verši trochejském synkopuje se předposlední stopa, jest výsledek týž, jako když v jambickém poslední stopa se obrátí, spolu však předposlední dlouž o ⏑ se prodlouží:

— ⏑ | ⏖ | — ⏑ = ⏑ — | ⏑ ⏖ | — ⏑

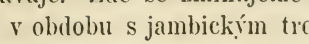
Tak se vysvětlovalo povstání trojměru belhavého (*σκάζων*, senarius claudus, choljamb, mimijamb).

⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ ⏖ | — ⏑

*Na poušti aj ždaný bělá se stán v dáli*

Verš saturnický není dosti objasněn; mnoho stává náhledův o jeho vlastní povaze, ba ani to není zcela zjištěno, zdali se sku-

tečně časomírou spravuje. Zde se zmiňujeme o něm proto, že jej nejspíše lze přivésti v obdobu s jambickým trojměrem přeplněným, se všemi možnými svobodami, však se stálou caesurou uprostřed, as podle obrazce:

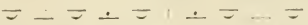


*Žalářem hlas jak bolný stesk duší se plíží*

Obdobu k němu snadno vytknouti; mámeť v českém z básnictví lidu dosti případův, kde verš neb dvojice veršův i formou svou i neurčitostí prosodie podobným hádkám podnětem jest.

*(Ach) Měla jsem holoubka | v truhle zavřeného*

Sedmistopý jamb, septenar jambický, co složenina z dvojměru a z trojstopy:

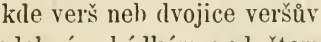


*Zde cestou pouty svřený | Britan se bral jarý* — 4 a 3.

*Hlasnou teď on jsa pýchy pln | strojí si hostinu*

*Kdo tmou a svízelem | v žití je více obklopen* — 3 a 4.

Osmistopý jamb, čtyrměr jambický, oktonar jambický (též anacreonteus zván) nejsnadněji zas co družina dvou dvojměrů vyniká a vykládá se. Ale možná ještě jinak obrazec jeho upraviti.



*Vy rozbili jste ohradu závistivé Karthaginy*

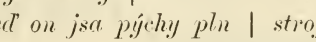
V pojem choreje spadá též tribrach čili pyknus jakožto trojdobý. Pokud se dlouž v jambu neb v trocheji rozvádí, objevují se tribrachy u verších po jednotlivu. Avšak verš může býti složen veskrze z tribrachů — verš pyknický:



*Byla by pro tebe do vody skočila* —

rythmus to v našich písních lidových velmi častý. Krátkých slabik je v českém sice méně než v řečtině, ale v pronášení všedním jich počet roste; čeština mluvená má mnohem více krátí než spisovná. Sluch nepředpojatý dává nejlepší zprávu i důkaz.

Verše logaoedické zveme, které skládají se z trochejův a daktylův, tedy zdánlivě různorodých stop. Avšak stejnodobost (takt) jednotlivých stop zde přece vyniká; — daktyl musí tedy zde jiný býti než čtyrdobý, totiž daktyl kyklický č. trojdobý.



Mimo to vyskytují se i trocheje nedoměrné, kde totiž slabika krátká větším nákladem pronešena bývá a něco délky na sebe strhuje: ⏑ –.

An však tento irrationalní trochej je závažnější, vyskytá se toliko na místě druhém. Slabika > jest proti slabice ⏑ za dlouhou brána, tak že sestavení trocheje, spondeje a jedné dlouže může k vůli stejnorodosti psáno býti:

buď A) ⊔ ⏑ ı — — ı ⊔ ⏑ ı — ⊼ ... způsob dorický
neb B) — ⏑ ı — > ı — ⏑ ı — ∧ ... způsob logaoedický.

Rozvedení v tribrach se též vyskytuje a jiné svobody podle básníkův samých i odrůd básní. Jakožto nejčastější jmenovány buďtež:

Dvojstopa logaoedická, verš adonický, adonik.

⏑̇ ⏑ ı — ⏓ neb katalektický ⏑̇ ⏑ ı ⊔
*Ráno bělá se* *Národe dál!*

Spolu patrna shoda s veršem daktylským — ⏑ ⏑ ı — ⏓, tak že příklady pro obě formy jedny jsou. Ano můžeť tatáž skupina vykládána býti co ⏑̇ ⏑ ⏑ ı — —, o čemž okolí rozhoduje. Druhý možný útvar dvojstopy logaoedické ⏑̇ ⏑ ı ⏑ ⏑ příčí se rythmickému smyslu, z příčin svrchu vyložených. Věc vynikne, postavíme li obě řady vedle sebe: *Národe dále* a *Dále národe.*

Trojstopa logaoedická a sice útvar s dvěma daktyly: ⏑̇ ⏑ ı ⏑ ⏑ ı — ⏑, jenž snadno za čtyrdobý se pojímá: *Bůh spanilý Dionysos.* Útvar s jedním daktylem: ⏑̇ ⏑ ı — ⏑ ı — ⏑ (kdežto zvláště tvar katalektický se vyskytuje), verš ferekratejský, ferekratik sluje a sice:

⏑̇ ⏑ ı — ⏑ ı — ⏑
*Buď veleben ty králi*

ferekratik první (daktyl na místě prvním);

⏑̇ ⏑ ı ⏑ ⏑ ı — ⏑
*Vzdej mu čest co mu patří, Dřímá rozložený snem*

ferekratik druhý (daktyl na místě druhém).

Ze spojení jich obou zkrácených vzniká první verš asklepiadický, asklepiadik menší, 12tislabičný. Poněvadž přestávku na konec verše, do prostřed však stažení klademe, užijeme důsledně známek pro synkopu a pro katalexi, tak že bude obrazec asklepiadika:

⏑̇ ⏑ ı ⏑ ⏑ ı ⊔ ıı ⏑̇ ⏑ ı — ⏑ ı — ∧
*Pevná záštito má slasti a ozdobo*
*Plésám hospodinu, vzhůru davem světův*

Když mezi tyto dva ferekratiky vsuje se synkopovaný adonik (⏑ ⏑ ı ⊔) (neb chorjamb), vznikne druhý verš asklepiadický, asklepiadik větší, 16tislabičný:

⏑̇ ⏑ ı ⏑ ⏑ ı ⊔ ıı ⏑̇ ⏑ ı ⊔ ıı ⏑̇ ⏑ ı — ⏑ ı — ∧
*Čas prchá, dne užij, || na druha však || nespolehej se moc*

Že verš tento mnoho pozměn připouští a tudíž má mnoho vedlejších forem, patrno samo sebou. Když ještě více daktylů do trojstopy logaoedické vpustíme, obdržíme dle množství a postavení prvků šest možných útvarů.

Čtyrstopa logaoedická, verš glykonejský, glykonik a sice I. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, a tak dále zvaný, číslován jsa podle místa, na kterém kyklický daktyl stojí:

II. – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
III. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
IV. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Zvláště však katalektický se vyskytuje:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

*K slavnějším serafův sborům.*

Patrno nyní, že jsou možny i formy s více daktyly, ku příkladu s dvěma (*διὰ δυοῖν*), a sice trojstopí: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, neb čtyrstopí: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –. V celku jich všech možno 20 podle množství a postavení daktylů. Tento poslední jest verš alkaický desítislabičný, alkaik menší, (první).

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

*Žíti bez útěchy Mus a loutny.*

Konečně vniká více daktylův, a tak by obměny dále šly, ku příkladu: – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, stojící v obdobě s veršem Alkmanským – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –, jen rozdílné tempo maje; tam se odbude daktyl za tři, zde za čtyry doby.

Mimo to ještě se proměňujíce mohou býti verše tyto podloženy podstavou, nebo předrážkou, tak že vzniká další jich hejno, ku příkladu čtyrstopa logaoedická o jednom daktylu s předrážkou:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

*Obcházeje sám ty dlouhé lány,*

kterýžto verš proměnou rozvrhu slabik vykládán býti může za jambicko-anapaestický: ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Nebo alkaik menší s předrážkou dvojslabičnou:

⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

*Pivo sem, pivo tam, muzikanti hrejte,*

což s malým ústupkem v měření slabik změniti možná na

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –,

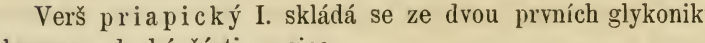
tedy na verš taktu čtyrdobého.

Spojováním hotových složek vznikají delší útvary, na příklad: Verš kratinejský, kratineik skládá se z glykonika prvního a ze čtyrstopy trochejské podle obrazce

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

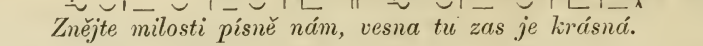
*Závody já rekův slavím, náš i mír požehnaný*

Verš eupolidejský, eupolideik, povstane z předešlého, když místo prvního vsadí se třetí glykonik, podle obrazce



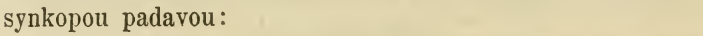
*Zbroj a zápas líčiti mám, zjev mi Muso míru svou!*

Verš priapický I. skládá se ze dvou prvních glykoniků se synkopou v druhé části, a sice:



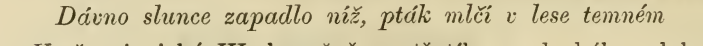
*Znějte milosti písně nám, vesna tu zas je krásná.*

Verš priapický II. skládá ze dvou druhých glykoniků, rovněž se synkopou padavou:



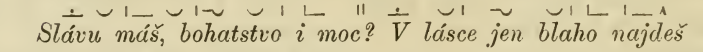
*Dávno slunce zapadlo níž, pták mlčí v lese temném*

Verš priapický III. konečně ze třetího a druhého glykonika



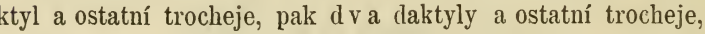
*Slávu máš, bohatstvo i moc? V lásce jen blaho najdeš*

Druhá část ve všech může býti pojata za ferekratik druhý:



Pětistopa logaoedická; vezmeme-li nejdřív jeden daktyl a ostatní trocheje, pak dva daktyly a ostatní trocheje, pak tři daktyly atd.... patrno, jaké množství tvarů se vyskytne, když všechny možné přestavy provedeme. Předkem určiti jejich množství je velice snadno; jsoutě to opětovací přestavy ze dvou, tří, čtyr, pěti prvků. I v pětistopí logaoedickém je podle toho možno 30 rozdílných tvarů.

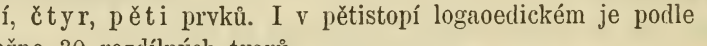
Nejčastěji se vyskytují však ony tvary, které mají jediný daktyl; — z těch opět zejmena ty, které mají daktyl na druhém a na třetím místě. První tvar jest rozměr falaecejský, verš 11slabičný:



*Umřel mé vrabeček milé děvince,* nebo:

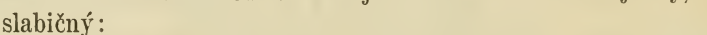
*Slavnější ale jsou divadlo Alpy.*

Druhý tvar s daktylem na třetím místě jest první verš Sapfický, Sapfik menší, 11slabičný.



*Žádané šeří a bělá se ráno.*

Počet slabik — 11 — se nezmění, když poslední slabika se přenese co předrážka na počátek; tak povstane 11tislabičný sapfik zkrácený s předrážkou, verš Alkaický, Alkaik větší, 11tislabičný, (druhý).



*Rovnou vždy míru hleď zachovávati.*

Může však i s předrážkou rozdělen býti blíživě:

⏑ — ı ⏑ — ı ⏑ — ı ⏑ ⏑ — ı ⏑ —, z čehož vidno, že je složen z jambů maje na čtvrtém místě anapaest, jenž by ovšem byl nesprávnou obdobou kyklického daktylu.

Skládáním předchozích tvarů vznikají nové a nové delší verše — z nich uvádíme na příklad:

Složeninu z třetího glykonika synkopovaného a z prvního ferekratika:

⏓ ⏑ | — ⏑̆ | ⏑̄ ⏑ | ⌞ || ⏑̄ ⏑ | — ⏑ | — ⏒

druhý verš sapfický, sapfik větší, 15tislabičný.

*On kopím za cíl vrženým vyznamenal se často.*

Chorjambické verše (⏓ ⏑ ⏑ ⏓, ⌈ ⌊ ⌈ ⌈) spravují se šestidobým taktem. Chorjamb může býti považován za stopu samostatnou, nebo rozmanitě rozložen býti. Toto poslední se často zdaří při zdanlivé podobě chorjambu v celém verši; viz svrchu verše logaoedické. O sobě sám však ukazuje se co daktylská dvojstopa zkrácená na jednu slabiku — ⏑ ⏑ ı —, aneb když daktyl za kyklický se považuje ⏑̄ ⏑ —. Proto se příslušné verše logaoedické svrchu juž uvedené mohou pojímati jakožto chorjambické. Od tamtud by vzešla pro verše chorjambické hojná kořist, neboť ⏑̄ ⏑ a ⏑̄ ⏑ ı ⌞ jest pro slabikoschematické pojímání a znázornění tolik co — ⏑ ⏑ a — ⏑ ⏑ —. Tak verš asklepiadický větší naznačil se jinak, jakž dříve jedině se činívalo; tedy místo:

⏓ ⏑̆ | ⏑̄ ⏑ | ⌞ || ⏑̄ ⏑ | ⌞ || ⏑̄ ⏑ | — ⏑ | — ∧ stávalo:

— ⏒ ı — ⏑ ⏑ — ı — ⏑ ⏑ — ı — ⏑ ⏑ — ı ⏑ —.

Jsouť i delší verše chorjambické, ve kterých měříme chorjamb co samostatnou šestidobou stopu:

— ⏑ ⏑ — ı — ⏑ ⏑ — ı — ⏑ ⏑ — ı — ⏑ ⏑ ⏓∧

*Hrůzyplnou věc tu jeví ten zkušený věštby znalec.*

Uvedený verš jest právě nejčastější případ, totiž čtyrměr chorjambický, jenž zvláště v konci proměnou jiné útvary dává:

— ⏑ ⏑ — ı — ⏑ ⏑ — ı — ⏑ ⏑ — ı — ⏑ ⌞ a j. v.

Pěti- a šestiměry chorjambické rovněž podobně končí; častější však než ryze chorjambické vyskytují se verše smíšené, tak zejmena s podstavou dvojslabičnou (⏑ ⏓̆, ⏑ ⏓̄, — ⏓̆, — ⏓̄), někdy též trojslabičnou (⏑ ⏑ ⏓̆). Příklady k nim viz uvedené verše shora a mezi logaoedy (asklepiadik menší i větší). Jako podstavy užívají básníci též předrážky, čímž chorjambické verše nového tvaru docházejí. Ze smíšených veršů chorjambů vyžadují podotčení spojeniny jambických neb trochejských dvojstop s chorjambickou řadou. Viz k nim příklady obdobně upravené z veršů logaoedických.

Koněčně, vezmeme-li předrážku ku pomoci, ještě jinak možno pojímati chorjamb; máme-li jich několik:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ —,

můžeme první dlouž vzíti za předrážku a rozvrhnouti ostatek takto:

— ı ◡ ◡ — — ı ◡ ◡ — — ı ◡ ◡ — — ı ◡ ◡ — ⊼,

čímžto se vyskytnou jonikové a minore. Rovněž tak naložíme s antispastem; buďtež stopy jeho

◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — ◡,

a první krať předrážkou, rozvrhneme:

◡ ı — — ◡ ◡ ı — — ◡ ◡ ı — — ◡ ◡ ı — — ◡ ∧,

čímžto antispast převeden opět na jinou šestidobou stopu jonika a majore.

Verše jonické pak považujeme za složeny ze stopy — — ◡ ◡ většího jonika, kdežto verše počínající menším jonikem převádíme na ony prostředkem předrážky. Na doklad uvedeny buďtež:

Jonik dvojstopý, dvojstopa jonická,

A majore ⏑̇ — ◡ ◡ ı ⏑̇ — ◡ ◡

*Žádného vyzývat směle.*

A minore ◡ ◡ ⏑̇ — ı ◡ ◡ ⏑̇ —

*Tu svaté lásce se poddej,*
*Jež ovívá zem i vesmír.*
*Do komůrky jsu se dostal,*
*Vaši dcéru jsu poboskal*

Nobo týž verš zkrácený:

◡ ◡ ⏑̇ — ı ◡ ◡ ⏑̇ ⊼, tak zvaný timokreontický

*Země jásá, nebe s ní; Jako mlíko kvetl háj.*

Čtyrměr jonický zkrácený na dvě slabiky sluje verš sotadeický, sotadeik, v němžto uprostřed každé stopy známky slabik přestavovány být mohou, jen první slabika netknuta trvajíc:

⏑̇ — ◡ ◡ ı ⏑̇ — ◡ ◡ ı ⏑̇ — ◡ ◡ ı ⊔̇ —

*Otče všemohoucí tebe každý velebí tvor*

Jonik a minori dá čtyrstopu:

◡ ◡ ⏑̇ — ı ◡ ◡ ⏑̇ — ı ◡ ◡ ⏑̇ — ı ◡ ◡ ⏑̇ —

*Čarokrásná doba láká mě do dálných hor a hájův.*

Nebo zkrácenou:

◡ ◡ ⏑̇ — ı ◡ ◡ ⏑̇ — ı ◡ ◡ ⏑̇ — ı ◡ ◡ ⊔̇ ►, rozměr nazvaný zvláště gallijambický.

*Rozechvěj se struno pružná, doprovázej zpěvy nám*
*Tu těkám ach v nadějích, vpřed-li hledět mám čili zpět.*

Jonické stopy mohou býti rozmanitě pozměnovány, možnými rozvody a soubory, dosazováním jiných stop rovnodobých (místo jonika dvojstopy trochejské a jambické). Stopou šestidobou je též moloss, a verše jím složené liší se jen co do quantity složek svých od verše pyknického. Zvětšením základní jedničky míry přejde totiž ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ v ⏓ ‒ ‒ | ⏓ ‒ ‒ | ⏓ ‒ ‒ |, tak že co svrchu pověděno jest o verši onom, platí o tomto, pokud to hlavnímu rázu verše újmy nečiní.

## §. 29. Další druhy veršův a stopy složené.

**Rod čtverkový (dvojkový).** Verše daktylské. Stopa daktyl stačí sama pro jednu řadu metrickou (*μέτρον*), — i má zde dvojměr a dvojstopa, trojměr a trojstopa tentýž význam. Daktyl o sobě, jednoměr daktylský ⏓ ⏑ ⏔ tváří se někdy co kretik neb též co zkrácený jednoměr trochejský; příčina zjevna. Jasným veršem je však teprv dvojměr daktylský, či dvojstopý daktyl — hymenaik. Bývá závěrkou či klausulí (refrainem) delších veršův.

⏓ ⏑⏑ | ‒ ⏑⏑

*Tak přeje vám doba.*

Ještě zakončení toto má slabý spád, tíhne smysl přirozeně k souboru obou posledních kratí, čímž povstává na konci spondej (⏓ ‒), tak že jest schema: ⏓ ⏑ ⏑ | ⏓ ‒

*Pouta se lámou,*

patrná to čtyrdobá pozměna verše adonického ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ trojdobého. Zakončení vyložené platí všem druhům daktylského verše.

Dvojměr zkrácený na dvě slabiky, ženský — (adonik) považován též za obdobný verši logaoedickému:

⏓ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ^

*Pouto se láme.*

Poněvadž pak poslední slabika za libovolnou se vydává, splývá tento tvar dvojstopý docela s předešlým, tak že psává se vůbec: ⏓ ⏑ ⏑ | ‒ ⏒ neb ⏓ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑^.

⏓⏑⏑ | ⏓⏑

Dvojměr zkrácený na jednu slabiku — mužský: *Vlasti milá* Metricky se shoduje s chorjambem jsa totéž co chorjamb v slabikoschematickém označení.

Trojměr daktylský, trojstopý daktyl (verš archilochický): ⏓ ⏒ | ⏓ ⏒ | ⏓ ⏒ ve svých možných obměnách, ze kterých pak zvláště se objevuje zkrácený: ‒ ⏑ ⏑ | ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ^ ‒ Archilochik ženský.

Forma — — ı — ◡ ◡ ı — — pitvoří se za ferekratikem a obyčejně se od něho nerozeznává:

*Znáš ten kraj, co ti dán jest.*

I o ní ještě platí co o krátkých verších vůbec, že se dobře hodí k závěrce i za složky veršů delších.

Nebo zkrácený na slabiku — archilochik mužský.

⏑ ◡ ◡ ı — ◡ ◡ ı — ×

*Skládati básně lepé*

Čtyrměr daktylský, verš alkmanský. ⏑ – ı — – ı – ı — ⏑.

*Tam stoupenci a soudruzi půjdem*
*Tak ctí národové tu památku*

Někdy dostane tvar souměrný, kdež v prostřed rozluku mívaje, za spojeninu dvojstopých se považuje: ⏑ ◡ ◡ ı — — ‖ ⏑ ◡ ◡ ı — —, čili přibližně za dvojadonik.

*Bůh trudoplašné révy tu dřímá*

Pětistopý daktyl, pětiměr daktylský:

⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ nebo se soubory –, zvláště s koncem ⏑ ⏑⏑:

*Zahnati strasti plamen hubivý mi pomozte*
*Napnuta jest mysl má, chvěju hrozně se bázní.*

Šestiměr daktylský, celistvý, verš ze šesti daktylů s jediným veldůkladem:

⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡, a také koncem právě vytčeným:

*Neb proniká křik a pláč veliký k veřejům tamo z komnaty.*

Však tento a jiné delší verše trudno mohou se držeti v jednotě jediným iktem; ve skutečnosti všecky tyto hromady povstávaly skládáním ze dvou běžných známých už menších veršů. Tak ze dvou trojměrů daktylských povstal verš zobecnělé formy:

Šestiměr daktylský, Hexametr (Metrum heroicum), při němž konečně povědomí o těchto polovicích zmizelo, tak že se jevívá co šestiměr celistvý. Nejdřív dal se mu pádný konec spondejem; za každý z daktylů, vyjmouc pátý, může státi spondej, i bude tudíž obraz šestiměru:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ◡ ◡ | ⏑ ⏑⏑

Stran položení důkladů mohou býti ovšem rozličná mínění; nejbližší jest v obrazci naznačeno, an důklad se jeví na počátku obou rythmických řad celek skládajících. Než může být i jinak iktováno:

⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ ◡ ◡ ı ⏑ — a podobně.

Jsou zde dva prvky: daktyl a spondej, které se mají sestaviti v pětičlenný celek, tedy bude jich jakožto obměr opětovacích ze dvou prvků třídy páté: $2^5 = 32$. I bylo by vlastně mathematicky možno 32 útvarů šestiměru. Některé z nich mají také svá zvláštní jmena, ku příkladu když výhradně daktyly se vyskytují: šestiměr daktylský; obdobně spondejský atd. Všech se neužívá. Zejmena ustálil se vkus na tom, aby na páté stopě vždy byl daktyl, poněvadž kdyby zde spondej stál, byly by dva spondeje na samém konci vedle sebe, což by postup velice zdrželo; kdyby konečně i předchozí stopy byly spondejské, zmizel by rythmus právě daktylský. Zakončení – ⏑ ⏑ – – je tedy z mnoha příčin nejvhodnější, význačné (daktylem) i pádné (spondejem). Není-li spondej na páté stopě, budiž aspoň na čtvrté:

*Loudání nejlínější se jeví tou chůzí.*

Vedle páté vyžaduje se daktyl ještě v třetí stopě, poněvadž kdyby tam byl spondej, podobala by se první půle šestiměru druhé. Na jiných místech zastupují se daktyl a spondej neobmezeně, ač lépe jest, mají-li daktyly převahu.

O caesurách v šestiměru starověkém jsou dlouhá vyšetřování podnikána, z nichžto jen některá pro nás důležita jsou. Nejobyčejněji se uvádí caesura po klesu třetí stopy

– ⏑ | – ⏑ | – ) ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – –

tedy **pětipůlková** nazvána jsouc **heroická**.

*Cesta křivá lidi jen ) člověčenstvo svésti nemůže.*

Verš se rozdělil ve dví, v části skoro stejné, a přece svými rozdíly proti sobě pěkně postavené. První část má mužské, druhá ženské zakončení; ona počíná zplna, tato předrážkou atd. Jiná proslulá caesura vyskytuje se ve čtvrté stopě, sedmipůlková. Obě zas mohou býti i ženské, nebo se všelijak co do té věci měnit a s jinými střídat. Další příhrada po daktyle čtvrté stopy uváděná není caesura, nýbrž rozluka; zove se bukolická

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ || – ⏑ | – ⏑

*Když rolníka nutí studený doma zůstati příval.*

Z ostatních zasluhuje zvlášť ještě zmínku caesura mužská v druhé stopě. Těmito příhradami provedenými rozvětvil se verš ve **tři** dílce, tak že někteří chtěli složení hexametru tak pojímat:

– ⏑ | – ) ⏑ | – ⏑ | – ) ⏑ || – ⏑ ⏑ | – –

1 2 3

Mnoho pravidel o něm může býti ještě abstrahováno z básní, antických i moderních; avšak otázka jest, zda-li českého básníka

vážou. Co všeobecně vysloviti lze, jest, aby rozluky nesekaly verš v jednotvarné složky, ku příkladu:

– ⏑ ⏑ | – – || – ⏑ ⏑ | – – || – ⏑ ⏑ | – –,

neb – ⏑⏑ | – ⏑ ⏑ | – – || – ⏑⏑ | – ⏑ ⏑ | – – a podobné stvůry; zkrátka nutno, aby caesury s rozlukami se střídaly, čímžto docílí, že důklad a přízvuk rozmanitě buď stýkati buď rozcházeti se budou. Protiráz důkladu a přízvuku i zde jednotvarnosti se vzpírati bude, o jednotu jest už jinými prostředky postaráno. Pozorujme následující verše:

– ⏑ ⏑ | – – || – – | – ⏑ ⏑ || – ⏑ ⏑ | – –
*Do svatyně své mou vznášej mysl přírodo velká,*

– – | – – || – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ || – ⏑ ⏑ | – –
*Tvých básníkův hudbě naslouchati plá moje touha!*

Zde rozdělen šestiměr ve tři části, které právě opakováním nabývají samostatnosti a v y n i k a j í, tak že ráz celkovitosti šestiměru se stírá, verš se t r h á. Šestiměry takové za příčinou, že částky jejich pravidelně se vtírají v sluch, spíše se zdají rozpadávati v samostatné verše podle schemata: ⏓ ⏑⏑ | ⏓ ⏑⏑:

*Do svatyně své*
*Mou vznášej mysl*
*Přírodo velká,*
*Tvých básníkův*
*Hudbě naslouchati*
*Plá moje touha.* —

Zrovna tak se trhá šestiměr a vlastně každý delší verš, kdyby se rozluka v prostřed umístila a zvláště kdyby při tom třetí stopa byla spondejská, případ to už shora vytčený:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – || – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –
*Já nepoznán žiju dále skromně se dívaje na svět.*

I to se může napsati odloučeně, šestiměr se rozpadá ve dvě zcela stejné poloviny:

*Já spokojen žiju dále*
*Skromně se dívaje na svět,* —

aby se docela znázornilo, že takový verš není šestiměr dle nynějšího požadavku správnosti, nýbrž dvojice trojměrů.

Tím více platí výtka oněm šestiměrům, kde by rozluk bylo víc — tak na příklad verš Enniův ten dojem dává:

*Sparsis hastis longis campus splendet et horret*

Starý často uváděný šestiměr, časoměrný i přízvučný najednou, a verš český jemu podobný:

*Pěknou na vzchodě září barvena obloha širá.*

Zrovna tak zamítáme ženské caesury vystupující několikrát po sobě, an jsou příčinou patrné jednotvarnosti:

— — | — ⏑) ⏑ | — ⏑) ⏑ | — ⏑) ⏑ | — ⏑) ⏑ | — ⏑ ∧
*Tak čas náhle zakonče ty rejdy radosti unikne*

Toto a jiná podobná pravidla vyplývají z jiné zásady, jižto zde ku pomoci přibíráme. Nejen u nás, i v hellenském jazyce, tím více v latinském vtírá se přízvuk postupem času v popředí. Básníci musili mu věnovati pilný zřetel, an vrstevníci žádali též jistou pravidelnost v přizvukování. Verš nesl na sobě známku nového principu, as jakoby poněkud hověl prosodii přízvučné. I jali se básníci v malých částkách verše sjednávati důklad i přízvuk v jedno, tak že částky tyto hověly schematu časoměrnému i přízvučnému. Důklad, délka i přízvuk spadá v jedno, což činí dojem zvláště řízný. Ač nesmí se to díti po celém verši, neboť pak v českém z té říznosti vzniká jednotvarnost, verš rozlukami rozkouskovaný, jako onen výše uvedený. Ze všeho toho vyplývá vodítko, že básník při verších časoměrných má pozor míti na přízvuk, buď aby nevznikla nepříjemná jednotvárnost jako onde při caesurách ženských, neb aby se jednotlivým místům verše dodalo více pádnosti. Tak zejmena ku konci šestiměru; přízvuk tu výhodně pomáhá časomíře — i můžeme směle říci, že u nás takové šestiměry nejlépe se líbí, kde v posledních dvou stopách, neb aspoň v jedné z nich přízvuk splývá s důkladem, čili kde verš je časoměrný i přízvučný, tedy kdy konec jeho jest: ⊥ ⏑ ⏑ — — *(hvězda nebeská)* neb: — ⏑ ⏑ ⊥ — *(spokojen žiju dále)* neb docela: ⊥ ⏑ ⏑ ⊥ — *(přírodo velká).* Ostatní uváděná pravidla jsou důsledky tohoto: tak na příklad že šestiměr nemá končiti oxytonem, což pro nás zní, že nemá končiti slovem jednoslabičným; kdy se stalo, jen za účelem komičnosti prý se připouštělo, jako ve známém verši Horaciově:

*Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus*

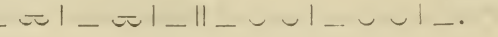
Avšak zde komičnost zajisté více v obsahu samém vězí a na zevnější formu jen se přenáší. Jako na konci opětují se pravidla i pro ostatní části šestiměru. Přízvuk zvláště silný může někdy nahraditi délku (*na kolenou*), což u nás uznati třeba. Ba důklad úlohu tu konává zvláště před silnou caesurou; na příklad slabika před caesurou pětipůlkovou může býti krátkou, nedostatek délky důkladem a přestávkou mezislovou (caesurou) se nahradil. I byl by verš správný:

*Cesta křivá lidi jen, ale lidstvo svésti nemůže*

Do výčtu všech podrobností, které kdy pro šestiměr stanoveny byly, pouštěti se nemůžeme; naznačili jsme hlavní zdroje, ze kterých plynou a kterými se též obmezují. Některé z nich určeny jsou povahou jazyka příslušného, básníka jinojazyčného tím samým nevížou. A zejmena básník český má s jedné strany právo všechna pravidla podobná jen za podružná považovati, jakož s druhé strany povinnost, aby dbal poměrův přízvuku v celém rozsahu verše a tím větší lahody docílil. Zde jsme došli ku srážce obou principů, časomíry i sílomíry, o nížto níže obšírněji promluvíme.

Šestiměr je verš nejvíc oblíbený v antické poesii, ba pravý to vzor verše; a v skutku vyhovuje aesthetickým požadavkům znamenitěji než kterýkoli jiný, tak že, kde se antické vzory jen zakmitly, všude hexametr se ujal, ba máme smysl proň zcela patrný. Tak zejmena v českém. Předně délkou svou je dosti prostorný, aby každé myšlence, dvěma a více větám pohodlný popřál byt, — a přece ne tak dlouhý, aby přehledu vzdoroval. Délkať jeho od 12 až do 17 slabik se střídá. Za druhé zná obměnu nejen co do velikosti, i co do jakosti stop: daktyl a spondej se zastupují, ale právem — neboť rythmicky platí zde spondej tolik co daktyl, tedy zůstane délka časová, jen číslo slabik se zkrátí neb zdlouží: Proměna v mezích a vyrovnání. Mimo to, k d e, na kterých stopách daktyly a spondeje stojí, má vliv na celou povahu verše, jenž tím způsobem valné rozmanitosti schopen jest. Jeho postup je vážný, — základní ráz — ale může se všelijak zrychlovat a tím k nejrozličnějším látkám přizpůsobit. Nejdřív vážností svou hodil se k hrdinskému epu (metrum heroicum) — do výpravné poesie vůbec, jež má zachovati stejně klidný ton u vypravování. Za touž příčinou hodí se k líčení klidných stavů, tedy k genru idyllickému, ku popisům. Dále ho užívali filosofové starší ku pronášení svých myšlenek a sentencí, orakula, básnění poučné, zkrátka mimo dramatiku všechny větve básnické.

Zvláštního vyniklého postavení došel šestiměr složený ze dvou trojměrů zkrácených, tedy šestiměr dvakráte zkrácený v š e s t i m ě r e l e g i c k ý. Poněvadž však přestávku s katalexí spojenou uprostřed verše neponecháváme, nýbrž případ za synkopu máme, budeme spíše říkati šestiměr v prostřed stažený a v konci zkrácený. Pravidlo dále se ustalilo, aby druhý trojměr měl plné nestažené daktyly; i vznikne schema:

 čili dle vodítka slabikového: _ ◡◡ | _ ◡◡ | _ || _ ◡ ◡ | _ ◡ ◡ | _.

Poněvadž tu považovali dlouž ve třetí stopě a dlouž v šesté stopě za dvojdobé, kteréž dohromady zas daly čtyry doby, jakoby jedinou stopu, napočítali pět stop pro šestiměr, odkudž vzato jeho zobecnělé jmeno: pětiměr.

Verše anapaestické jsou již také předzjednány v předchozím oddělení. Takť zajisté bylo s anapaestem, že se vyvinul z daktylského rozměru pomocí předrážky:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | čili ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ...

ač nyní jej považujeme za samostatnou stopu. Má však mnohé zvláštnosti, které jej před daktylem vyznačují, zejmena co se týče rozvádění délky a stahování kratí, v čemž jest jako všechny předrážkové stopy mnohem povolnější. Tím způsobem mohlo se státi, že se metricky, totiž co do skutečného časoměrného pořadí slabik rovnal daktylu, pouze iktem se od něho rozeznávaje. Kdežto v daktyle je důklad na dlouži, jež nikdy se nerozvádí, tak že má daktyl v celku jen dva tvary: 1) – ⏑ ⏑ nebo 2) – –, má anapaest víc jich: 1) ⏑ ⏑ – 2) – – 3) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ 4) – ⏑ ⏑

Verše anapaestické se měří dle stop i dle dvojstop; toto jakož i jiný volnější způsob rozvádění a stahování slabik, pak přísnější a volnější provedení anapaestů různí hlavně dva druhy rozměrův anapaestických, jeden přísnější čili pochodový a druhý žalovací, pochody a žalozpěvy.

Jediný anapaest ⏑ ⏑ – netvoří verš. Však už dvojstopa anapaestická čili jednoměr anapaestický se vyskytuje

*Ke slzám času dost*
⏑⏑ – | ⏑⏑ –, *Jeho ukryla houšť*,

jímžto často delší verše anapaestické i jambické se zavírají.

Trojstopa anapaestická měřena podle jednotlivých stop.

⏑⏑ – | ⏑⏑ – | ⏑⏑ –
*A nyní moje nastane pout*

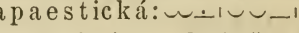
Dvojměr anapaestický čili čtyrstopa anapaestická:

⏑⏑ – | ⏑⏑ – || ⏑⏑ – | ⏑⏑ –
*A ji všem do uší šepotá velikán*
*Zdali hřích to dětí co otec vykonal*
*Plamenem jsa a blesku ranou oděný*

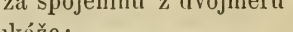
vyskytující se ovšem i s rozvody a soubory:

⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ –
*Nicotu blaženou tobě život oživí*
– – | – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
*Jenž bídou jest maje kol něco lží.*

Zvláště též dvojměr katalektický, jmenem paroemiak:

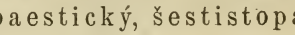


*Ocelem vše porážeje lesklým*

Pětistopa anapaestická:  může býti považována za spojeninu z dvojměru a trojstopy a podle toho se její rozdělení ukáže:

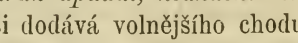
*Nezdá se, že jen hukotem by vybouřila zlost.*

I trojměr anapaestický, šestistopa anapaestická, může povstati podobným způsobem

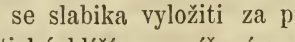


*Kdyby svět zbourán upadal, neuhasni mi sílo ducha.*

Soubor kratí verši dodává volnějšího chodu; zvláště když na počátku se děje, může se slabika vyložiti za předrážku jednoslabičnou, a verš anapaestický blíží se smíšenému.

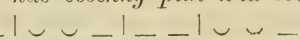
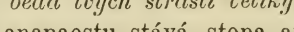


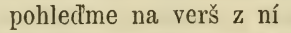
*Veliký nepokoj nás všechny plní nad tvou potupou*



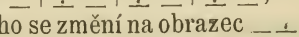
*Ó žel, běda tvých strastí velikých*

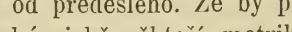
Vedle daktylu a anapaestu stává stopa amfibrach čili skolij ⏑ – ⏑, též čtyrdobá; pohleďme na verš z ní utvořený:

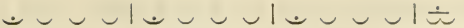
*Drahé zemi víc nedaří se to plémě;* pořadí jeho slabik jest:  , patrné to tedy skolije. Stanovíme-li však předrážku, bude:  , tedy lze verš považovati za daktylský. Odetneme-li z počátku jamb co podstavu, obdržíme:

 , totiž smíšený verš anapaestický. Proto se ani nemluvívá o verších skolijských; a kdyby zúmysla skolije podával, převedli bychom je na jednu či druhou z dotčených stop.

Verš ze samých spondejů může ovšem býti, a sice povstane už souborem kratí, buď z verše daktylského, maje pak podobu tuto:



neb z verše anapaestického se změní na obrazec  , tedy důkladem rozdílný od předešlého. Že by pojem rythmu vylučoval verš tak jednoduchý, jakž někteří metrikové tvrditi chtějí, není pravda. Řada stejně dlouhých slabik důkladem už rozpadá se ve stejné skupiny pravidelně za sebou následující, což sice velmi jednoduché jest, ale pojmu rythmu vyhovuje. Co o slabikách dlouhých platí rovnou měrou o krátkých; i přicházíme ku proceleusmatiku ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ . Také z něho verše skládají se, a byť ne ryze proceleusmatické, přece smíšené a zvláště kdy zakončení je pádnější viz verš onde uvedený:



*Nebe moje zahaluje v oblaky se černé*

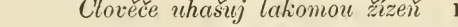
nebo *Že to pivo nevypiju, že to pivo vypiju*

Konečně se stanoviska stejnodobosti nehledíc na členitost můžeme verše budovati ze všech čtyrdobých stop, a verš dostačí i ostatním podmínkám, bude-li důklad jeho stejnolehlý.

Na příklad indický verš Sarangi, složený ze tří čtyrdobých stop podle schemata:

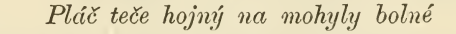
*Osuda rybákům lahodí*

Jiný základní útvar má čtvero čtyrdobých stop. Podle toho, na kterém místě určitém krať neb soubor stojí, povstávají pozměny tohoto rozměru, s názvy Matra samaka:



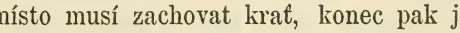
*Člověče uhašuj lakomou žízeň* nebo

verš Mauktikamala, v nížto čtyrdobý takt je zvlášť výrazně proveden:

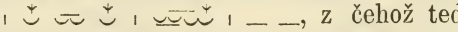


*Pláč teče hojný na mohyly bolné*

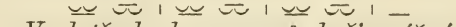
pak Visloka, Vana visáká, Upačitra atd., jakž jest na příklad Visloka ze 16 dob se skládajíc:



5., 8. a 12. místo musí zachovat krať, konec pak jako shora vždy spondej, v ostatním je volnost — i bude



, z čehož tedy druhá stopa vždycky amfibrach nebo proceleusmatik, třetí amfibrach nebo daktyl. Upačitra pak mívá ustálené tři daktyly neb anapaesty a konečnou dlouž:

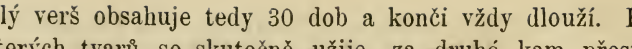


*V zlatě slunka se pout skvěje zářná.*

Stopa čtyrdobá je vůbec oblíbeným základem veršův indických; táhneme se jen ke skrovnému výtěžku, který se dle Jungmannova pojednání (Krok. 1821) v českém ustálil a v knihách o poetice i v čítankách obyčejně uvádí. Stopa čtyrdobá nadchází se všemi možnými soubory a rozvody, tak že odtud přechod na daktylské neb anapaestické rozměry sám sebou dán jest. Mimo to vyskytují se stopy trojdobé, tak že obdržíme v celku formy, byť ne nám známé a běžné, ale snadno převoditelné.

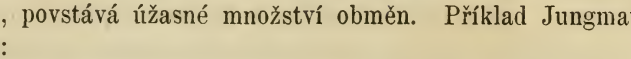
Zdroj veršův arja, složený ze stop čtyrdobých, které připouštějí rejrozmanitější soubory i rozvody, má tento obrazec:

Celý verš obsahuje tedy 30 dob a končí vždy dlouží. Podle toho, kterých tvarů se skutečně užije, za druhé kam přestávka se klade, povstává úžasné množství obměn. Příklad Jungmannem uváděný:

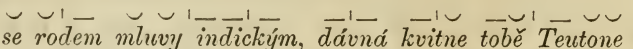


*Chlub se rodem mluvy indickým, dávná kvitne tobě Teutone čest*

S tímto veršem vždy spojen druhý téhož rozměru, však s malou pozměnou v šesté stopě, v níž pouze krať se jeví:

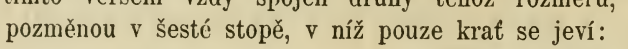


tedy mající pouze 27 dob. Na příklad:



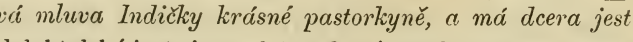
*Tvá mluva Indičky krásné pastorkyně, a má dcera jest*

Rod daktylský jest sice rod čtverkový; však ve čtverce, složeném to čísle, vězí prvočinitel dvojka a ta je, mathematicky vzato, základíkem rodu. Proto můžeme mluviti o stopě dvojdobé, o rozměru a verši pyrrichijském či parjambickém. Když skupiny po dvou stejných, zde krátkých slabikách zřetelným důkladem oddělovati budeme, obdržíme také postup rythmický, ovšem jednoduchý, obyčejný, ale přece časomíru, takt dvojosminý:

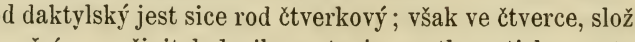


jednoduchý to případ dvojkového počítání, ráz-dva ˄, ráz-dva ˄, ráz-dva ˄, ...

**Rod pětkový.** V pětkovém či paeonském rodě stop má se jedna část stopy ke druhé jako 2 ku 3. Sem náležejí stopy pěti- a desítidobé; zejmena stopa pětidobá má útvary: 1) Orthius ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, 2) Kretik – ⏑ –, 3) Bakchij ⏑ – –, 4) Palimbakchij – – ⏑, 5) Paeon ve čtyrech tvarech: I. – ⏑ ⏑ ⏑, II. ⏑ – ⏑ ⏑, III. ⏑ ⏑ – ⏑, IV. ⏑ ⏑ ⏑ –, z nichžto nejdůležitější jsou I. a IV. Soubor krajních kratí přivádí oba paeony blíže a spolu kretiku, ovšem s rozdílem v důkladě. Paeon I. totiž objevuje se netknutý i se souborem co kretik, tedy ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ i ⏓ ⏑ –; čtvrtý pak ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ i – ⏑ ⏓. Poměr klesu ke zdvihu jest buď 2 : 3 a sice ⏓ ⏑ ⏑ ⏑, nebo naopak 3 : 2 totiž – ⏑ ⏑ ⏑. Z paeonské stopy skládá se dvojměr plný i zkrácený:



jehož co závěrky delších veršův užíváno; pak trojměr:



*Slávu pěje vítězi a dík vřelý*

Čtyrměr paeonský: ⏓⏑⏑⏑ | ⏓⏑⏑⏑ | ⏓⏑⏑⏑ | ⏓⏑⏑⏓

*Příteli tu marna veliká je tvoje nadšenost.*

Ano i šestiměr paeonský plný nadchází v každém jazyce, který časomíry schopen dostatečnou hojnost kratí má; v českém

by zvláště podle výslovnosti lidu, v nížto je mnohem více slabik krátkých, i paeonské šestiměry byly dosti snadné.

Rozměr paeonský pojívá se s trochejským a sice jest mostem mezi nimi kretik. Když v řadě trochejů: ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – provedla se synkopa: ⏑ – | – | ⏑ – | ⏑ – ,
mohly se příslušné dva takty – ⏑ | – pojmouti za kretik: ⏑ – ⏑, čímž povstaly rozměry kreticko-trochejské. Kretik však souborem vychází také z paeonu a tudíž přechod patrný od něho k trocheji: – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ –,
– ⏑ | – ⏑ – | – ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ –, a p.

Zkrátka vyskytá se pořadí obojí, buď kretiky dřív neb trocheje, ano i střídavě kladeny jsou. Avšak i kretik sám skládá verše své, na příklad:

Dvojměr kretický, kretik dvojstopý, rovněž jako dvojměr paeonský závěrkou činěný:

⏑ – | ⏑ – ⏑ –
*Tent osud jej čeká*

Trojměr kretický, kretik trojstopý

⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
*V vášni své rozvzteklen houk' na nás*

Čtyrměr kretický

⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
*Tím i vlast mou milou v bouři zlé oblažíš.*

Rozumí se, že při tom rozmanitě zastupován bývá příbuznými stopami a že jeho blízkost s paeonem stále vyniká. Vůbec ve spojení s jinými stopami objevují se paeony spíše. Vždyť ani v antické poesii ne často se vyskytuje verš, který by se skládal z paeonských stop ulitou řádku tvoře stálého tvaru, jako trimeter jambický, hexameter, a sám řádkového užívání byl došel. Příčina jest, že pětidobé stopy nehodí se k říkání, tak že všechny paeony, bakchije i sedmidobé dochmije jen v provozování hudebním dobře se vyrážejí. Než i zde jsou zřídka kdy (vášnivé stavy). S tím souvisí okolnost, že v novověké hudbě též $\frac{5}{8}$-ný takt velmi zřídka kdy se objevuje. Jsmeť právě zvykli rozdělení dvojkovému, tak že takty 5-, 7- a vícedobé nám málo přehlednými připadají, a zvláště když je deklamujeme. Ano kdy pětidobý takt se vyskytuje, rozvrhují jej ve dví, ve stopu dvojdobou a trojdobou
– ⏑ ⏑ ⏑ = ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ (3 + 2).

Bakchijské verše. Stopa bakchijská ⏑ – – bere na se nejrozličnější tvary a sice prodlužováním druhé dlouže i rozváděním jejím. Příkladem buďtež

Dvojměr bakchijský: ⏑ – – | ⏑ – –

*Co žádá a touží*

A ve tvaru katalektickém: ⏑ – –|⏑ – ⏑

Podobně trojměr i čtyrměr bakchijský:

⏑ – –| ⏑ – | – | ⏑ – –|⏑ – –

*Konejtež rukou svou, co kázáno vám jest!*

I šestiměry tak možno tvořit a delší verše. Jako kretik s trochejem tak bakchij s jambem na příbuznost upomíná a proto obě stopy se míchají též, ba i s anapaesty.

Obrácený bakchij jest antibakchij – – ⏑ neb – – ⏑. Rozvádění i skládání jeho jako v předešlém, takt zůstává tentýž $\frac{5}{8}$-ný.

– – ⏑| – – ⏑ | – – ⏑ | – – ⏑

*Dávná to má touha bych s vámi vlast spatřil.*

Ostatně lze souvislost obou bakchijů s týmž kretikem snadno poznat a verše oněch na kretické rozměry převáděti. V řadě bakchijské:

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –

příjmeme jamb za podstatu verše a obdržíme

⏑ ×|– ⏑ –|– ⏑ –|– ⏑ –|– ⏑,

tedy řadu kretikův. A zase z antibakchijů:

– – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑,

když první dlouž za předrážku stanovíme:

–|– ⏑ –|– ⏑ –|– ⏑ –|– ⏑ ⏑,

taktéž kretiky. Že ostatně v bakchijských stopách ještě jiné rozličné útvary vězí, rozdíly v délkách i v důkladech, že bakchije s jinými stopami se míchávají, jest na jevě; však to vše náleží do podrobností metriky antické.

Složené stopy ze stop uvedených jakožto z rozdílných prvků skládáním povstávají, jak už několikráte o tom byla řeč. Tak se mohou složiti trocheje s trocheji, jamby s jamby atd. Jedna prvostopa pak opět vede si co kles, druhá co zdvih složené stopy:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

kles zdvih kles zdvih.

Skládání stop má ovšem své hlavní pravidlo, aby jednoty hleděno bylo, tedy aby přicházely dohromady stopy ne-li stejnodobé, aspoň stejného rázu, aby měly důklad na témž místě, aby byly vesměs klesavé nebo vesměs stoupavé. Pravidlo to lze dolo-

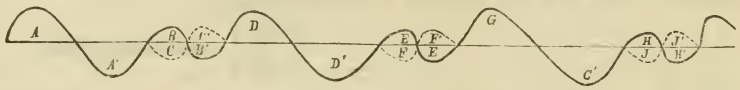
žiti mathematickým příkazem, aby se sčítaly jen veličiny stejnorodé; skládati stopy však jest tolik co sčítati takty. Takou složenou stopou jest epitrit: ⏑ – ⏑ –, v němžto kles (– ⏑) je trojdobý a zdvih čtyrdobý (– –); mají se k sobě jako 3 : 4, tvoří tedy stopu sedmidobou. I může se obdobně stanoviti zvláštní další rod veršů, rod sedmový čili epitritský, jakž, ne bez důslednosti, někteří metrikové činí. Jiní za spůsob pohodlnější mají rozkládati stopy tak dlouhé a považují epitrit za stopu složenou ze dvou stejného rázu stop. Aby stejnodobost se zjednala, přibírala složenina něco trvání buď zdloužením některé dlouže nebo přibráním přestávky, na příklad: ⏑ – | – –, vlastně pravá to epitritská či dorická dvojstopa. Tím způsobem epitrit s daktylem a spondejem ve stejný rythmus se sjednal, an daktyl jako částky epitritu čtyrdobý jest; tak na příklad v enkomiologiku:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ | – – první
⏑ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – druhé } enkomiologikon.

Možno však prostěji tedy prohlásiti epitrit za dvojstopu trochejskou s pozměnou často protřásanou v posledním článku. Pravidelné vystupování spondejů mezi trocheje zdržuje postup; proto povaha epitritů jest těžká, pádná, vážná, důstojná. Že se mísily s trocheji, nebude s podivem; co se pak týče smíšenin s daktyly, byla už naznačena cesta, po které se stejnodobost stop zjednává. I s jinými stopami mísily se, s lagaoedickými, s anapaesty na příklad, a způsobem nejrůznějším ku stavění celkův rozsáhlých se brávaly; předrážka, podstava i katalexe konečně vzhled veršů měnily. Proto mínění o takových verších často se rozcházejí; možnáť je schematisovati tím či oním způsobem. Za příklad uvádíme místo, v němž některé úryvky zas velmi dobře bráti můžeme za lagaoedy.

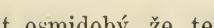
⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | – –
*Kde proudy valí lepošumně Kefisos,*
⏑ ⏑ – | – | ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
*Tam Kypris — tak jest mezi lidmi pověst —*
– | ⏑ ⏑ – | – | ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
*Čerpá i zem skrápí, a větérky líbé*
⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏑ | – – | ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
*Po kraji vláti nechává; na hlavu věnce lepou*
– | ⏑ ⏑ – | – | ⏑ ⏑ | ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –
*Z růží, květů vonných si kladouc neunavná*
⏑ ⏑ | ⏑ | – ⏑ ⏑ | – | – | ⏑ ⏑ – –
*Lásku, pomocnici moudrých snah vysýlá,*
⏑ – | – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ – –
*Jež vší krásoty jest pobudkou.*

Složené stopy kosé. Skládají-li se stopy rozličného trvání i důkladu, tu nejen částky jich nespravují se stejným taktem, ale snad i klesy stýkají se s klesy, as jako kdybychom anapaest a trochej chtěli zjednati v jedinou stopu: ⏑ ⏑ ⏓ ⏓ ⏑. Tu se rythmus vzepře, střídání klesů a zdvihů pozbude své přehledné pravidelnosti, takt se mění, stále porušuje, ač podle jistého pravidla zas. To není více pouhá proměna taktu, přechod v jiný takt, ale téhož rodů; nýbrž je to střída taktu, totiž přechod v různorodý takt, v uvedeném příkladě z trojdobého na čtyrdobý. Je to jako v prostoře křivka vlnitá, která se skládá ze dvou rozdílných vln. Kdežto pravidelná vlnovka (viz obrazec na str. 263) znamená asi dojem ze všech posavádních přímých (rovných, ῥυθμὸς ὀρθός) rythmů plynoucí, jest přítomný obrazec znázorněním pro tyto rythmy

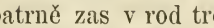



přetrhované čili kosé (ῥυθμὸς δόχμιος). Tu nejdříve přichází stopa $\alpha$ znázorněná vlnou $AA'$, po ní stopa $\beta$ jinorodá, tedy rozdílného tvaru i trvotu, však buď s důkladem stejnolehlým $BB'$, nebo s důkladem různolehlým $CC'$, tak že klesy s klesy, zdvihy se zdvihy sousedí. Spřežení obou $AA'BB'$ nebo $AA'CC'$ představuje stopu složenou, jež se opětuje dále, $DD'EE'$, $GG'HH'$ atd... Vzdálenost mezi vrcholy vln není stálá, nýbrž střídá se ($\alpha$—$\beta$, $\beta$—$\alpha$, $\alpha$—$\beta$, $\beta$—$\alpha$...); tedy je to sice postup nestejný, ale přece podle jistého pravidla nestejný. Stejnost teprvé vynikne, když obě stopy za celek považujeme, as tak jako dva úhly kosé dávají vždy úhel přímý. Takovou stopou kosého rythmu jest na příklad skupenina: ⏑ — — ⏑ —, výhradně dochmij zvaná. Pojímati jej možná rozdílně. Předně za jamb a kretik ⏑ ⏓ | ⏓ ⏑ —, za druhé dle ⏕ | ⏓ — ⏑ | ⏓ ∧ co zkrácenou řadu z antibakchije a z trocheje s předrážkou, nebo konečně ⏑ — ⏓ | ⏑ ⏓ co bakchij a jamb, vždy co přechod z pětidobého taktu na trojdobý, vůbec co postup v různodobé i různotvaré stopy. Mimo to rozvádějí se jeho dlouže, ku příkladu prvá, z čehož vyjde: ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —, také dochmij; tak že povšechný obrazec dochmije bude: ⏕ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ | — ∧, rozmanité to v něm tvary, které ještě jinak rozkládány a iktovány býti mohou. Dochmij jako epitrit jest složená stopa; kdežto epitrit hledíc k trvotu (7 m) vyžadoval by zvláštní rod, došel by dochmij už v hotovém rodě místa svého. Nechajíce stranou rozčlenění jeho zname-

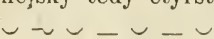
náme, že co do trvotu jest osmidobý, že tedy náleží v rod dvojkový, jakož by tam náležel i dochmij šestnáctidobý. Jsou i složené stopy dvanáctidobé, které patrně zas v rod trojkový umístiti dlužno. Příkladem jest verš glykonejský tedy čtyrstopa logaoedická:



kterou pojímáme-li za celek, schledáme býti 12tidobou. Při všelijakých proměnách v členěnosti, ku příkladu zde už pouhou substitucí jambu,



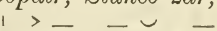
a při záhadnosti daktylu vzdoruje obvyklému měření a ku stopám kosým se klade. Nejobyčejněji se pojí dva dochmije v jeden verš; řídčeji tři neb více.



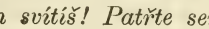
*Zavítej mi již překrásná smrti,*
*Poslední přivoď žití mého den,*
*Dne ať již jiného neshlednu víc!*

Též míchají se dochmije s jinými příbuznými stopami, ku příkladu s kretikem jakožto s možným členem dochmije, nebo s troheji jakožto živly kretika (kretik = zkrácená dvojstopa), s jamby, s bakchiji i jinými stopami, tak že volnost bere už na sebe ráz nevázanosti, rythmus se stává nezřízeným, divokým. Jakož užívalo se ho při látkách přiměřených, ve zpěvích vášnivého vznětu, bolu, hrůzy, děsu, výkřiku. Jasná jest však ukázka následující:

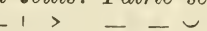
*Pohleď, Zemi! popatř, Slunce zář,*



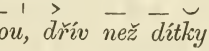
*Celým jež světem svítíš! Patřte sem,*



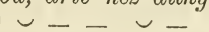
*Na ženu neblahou, dřív než dítky své*



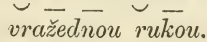
*Vlastní odpraví vražednou rukou.*



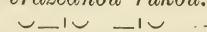
*Vždyť rodu jsou zlatého tvého plod,*



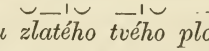
*I strach nás pojal, že bude krev boží*



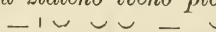
*Prolita od lidí.*



*Avšak, bohorodé ty Slunce, překaziž*



*A zmař ten skutek! z domu vyžeň krutou*



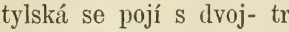
*Vzteklici, již ke vraždám žene pomsty duch.*

Konečně máme verše různorodé a sice toho způsobu, že dvě řady rythmické vedle sebe se postavují a celek z nich me-

chanicky v jedno zdělán jest. Pouhým tu pokynutím otvírá se vyhlídka na neobmezené množství jich. Vlastně jsme jich ohledali už dostatečné množství, zrovna v oddělení předchozím; avšak zde různost více vkládána do stop samých, ty už byly složeny, kdežto při verších různorodých mají to býti zcela zřetelně dvě různé rythmické řady, co je skládají. Různorodost veršů lze však ještě několikerým způsobem odstíniti. Proti jednorodému verši stojí verš smíšený, ve kterém se vůbec rozličné stopy objevují, pod jakousi jednotu přivedené. Tak jest verš logaoedický už také smíšeným veršem, aspoň můžeme jej za smíšený považovati. Když se míchají ku příkladu daktyly a trocheje, neb anapaesty a jamby, vyniká sice různorodost takých veršů, ale dojem podpírá se aspoň tím, že stopy ty jsou všechny jednak stoupavé, jednak padavé, čímž dostává se verši jaksi jednoduchého rázu. Totě různorodost prvního stupně, kdežto jiné verše mají mimo tuto různorodost ještě druhou, splítajíce stopy i co do stoupání rozdílné, ku příkladu daktyly s jamby — různorodost druhého stupně. Anebo ještě prostější rozdíl: některý verš jest sice různorodý skládaje se ze dvou řad rythmických, ale částky jeho tvoří přece jednotu, tedy verš jest soujemný; mezi jeho částmi ani slabika dovolná ani průziv se nestrpí, — kdežto jiný různorodý byl by bez této jednoty, jakoby na jedné řádce dva skutečné verše tvořily verš nesjednocený. Konečně může i poslední známka jekési míry se skrývati, povstanou sice verše nerozměrné, beztakté, sousedící s řečí všední neb úplné nezřízenou. Ony počínají už tam, kde se nám ztrácí stejnodobost řady rythmické, a takových zjevů je v časoměrném básnictví antickém jak známo více, než schematisujícím metrikům milo jest.

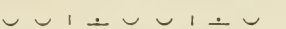
V nauce metrikův starověkých též všechny ony odstíny veršův zvláštními názvy se vytýkají; vedle rozměrů stejnorodých objevují se rozměry smíšené, episynthetické, asynartetické a jiné, avšak význam terminův není přesně ustálen, měnit se dílem po jednotlivých spisovatelích, dílem po dobách. Tak by rozdíl mezi episynthetickým a asynartetickým veršem někdy spadal s naším rozdílem mezi veršem soujemným a nesjednoceným, jindy by musil jinak vymezen býti. Nebo zas lišíme episynthetický verš v užším a širším smysle, ve kterémž případě znamená pak spojeninu dvou řad rythmických (veršů) vůbec, aniž by musily býti různorodé. Za nového věku konečně vyskytl se ještě zvláštní význam pro asynartety jakožto křiklavější různorodost. Složité a měnlivé tyto odstíny v názvích však stopovati nám netřeba, ježto náležejí do dějepisu metriky antické.

Častá odrůda veršův soujemných jsou tak zvané daktylotrocheje, název to, který se rozšířil též na celé skupiny veršův, na sloky, kde daktylské a trochejské verše se spojují. Dvojstopa, trojstopa, čtyrstopa daktylská se pojí s dvoj- troj- čtyrstopou trochejskou; někdy jsou trocheje dřív a daktyly následují, jindy naopak, kteryžto případ je častější z příčin eurythmie na konci, ku příkladu:



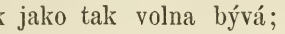
*Jedna valí za druhou se —*

Verš takový však možno velmi dobře za daktylský vykládat, an poslední slabika tak jako tak volna bývá; rozhodněji vyniká ráz smíšený, kdy je trochejů víc. Příklad toho dává daktylská čtyrstopa s ithyfallikem, verš archilochický IV.

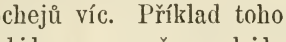


*Jihne zima mrazivá pod nádechy Vesny a Větérku*

Zde lze viděti pravý ráz soujemného verše; řada daktylská s trochejskou přivedeny v jednotu, tak sice že poslední slabika prvé nepožívá výsad, které mívá poslední člen skončeného verše. Jamby s anapaesty už objevují se v jambických verších, neboť v první stopě i v jiných někdy anapaest zastupuje jamb; však i více jich obou pohromadě bývá:



*Veleoznačený, zdobo lesknavá*



*A trápení nemohou muži snést —*

Že toto spojení jest nepřiměřeno dobové jednotě verše, rozumí se; verš taký není jednotný, složky jeho pouze mechanicky vedle sebe stojí a zevnějším pojitkem jedné řádky jediný verš tvoří. Některé z nich figurují co verše celistvé (episynthetické), a zas v jiných příležitostech tytéž co pouhé složeniny ze samostatných veršů (asynartety), an složky se zbrojí výhradními známkami samostatnosti verše. Nehledíc totiž ku psaní řádkovému buď připouštějí na koncích svých slabiku obojetnou (a v antických jazycích průziv), — nebo nepřipouštějí, kterážto kolísavost je znova dokladem nerozhodnuté otázky o způsobě spojitosti jich. Nicméně verše takové jsou, a jakýs důvod pro ně svítá právě v stejnosti spádu obou složek. Při tom i druhá stejnost připravovala se, verš tíhl znenáhla i k ladnosti stejného taktu, stanovil se daktyl trojdobý, jenž trvá tak dlouho jako trochej, tedy celý rychleji se pronáší než daktyl čtyrdobý. O tento trvot běží, — zdali jest uvnitř sám tak rozčleněn, jak svrchu vyloženo ($_1{}^3_6 + {}_1{}^1_6 + {}_1{}^2_6$), náhledy se rozcházejí,

Ani se jmenem daktyl „kyklický“ nechtějí se někteří spokojiti tvrdíce, že to název libovolný, bezdůvodný. Jiní navrhují jmeno daktyl irrationalní, ješto prý se liší ode trocheje o veličinu nezměrnou. Buď jak buď, nám znamená daktyl kyklický stopu s trochejem stejnou neb o něco málo delší, a na jmeně nezáleží. Uvedením trojdobého daktylu povstaly verše legaoedické a bylo spojení obou živlů aestheticky provedeno. Nicméně jednak pro měření slabikoschematické, jakož i nepopíratelný skutek veršů smíšených zůstala rubrika státi: daktylotrocheje upomínají na logaoedy a naopak. Podobně se děje s verši jambicko-anapaestickými, jambo-anapaesty; i zde z počátku míseno jest obé, ale přechod k jednotě se též podniká anapaestem, který se vyslovuje za kratší dobu než ⏑⏑, tedy trojdobým. Pak následují spojeniny jambických a trochejských živlů, daktylských a jambických a p. bez obmezení až k úplnému setření veškeré vázanosti mluvy. Na příklad uvádíme spojeninu ze živlů daktylských a jambických:

Archilochik spojí se s jambickým dvojměrem; povstane tak zvaný Elegiambus:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏑⏑ || ⏑ – ⏑ | – ⏑ – |

*Skládati básně musím raněn jsa láskou palčivou*

Když řady se přesmyknou, máme Jambelegus:

⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – || – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ×

*Raněn jsa láskou palčivou skládati básně musím.*

Do této spojeniny však možno přivésti řád, stejnodobost i stejný důklad, měříme-li ji příslušně změněnou jako enkomiologikon. Viz rozměry tyto svrchu. Tam už epitrity s daktyly ve spojení vystupují, a dorická dvojstopa podává možnost, abychom jamby obešli. Než veršův různorodých zbude vždy ještě dost.

Když i k verši dokonalému, jednorodému připojíme jednak rozličné zakončení (katalexi), jednak podstavu nebo předrážku, dále uvnitř souborům, staženinám i rozvodům místa popřejeme, když všechny možné svobody ještě připustíme do veršův různorodých a nesjednocených: vzniknou ovšem tvary tak spletité, těžko průhledné, ba na první pohled nepřehledné, jakovéž spatřujeme ve vyšších tvarech hellenského básnění (v chorech tragických, v Pindarových odách a jinde), tak že vysvitne, proč výklad jich tak dlouho vzdoroval všem pokusům, zvláště dokud se hledělo jen ku slabiko-schematickému nástinu, a proč ani teď, kdy vykladači postavili se na stanovisko přesnější, totiž hudebně rythmické, u všech

útvarů přece se nepodařilo, shlednouti vlastní řád a zákonnost, — proč konečně u mnohých rozměrů, kde se výklad podařil, opět se podařil několikerý podle subjektivných stanovisk jednotlivých metriků, tak že se shody nedocílilo. Ano vůči nehodám takovým pak mnohý způsob, jehož uvedení dříve za pokrok považováno, byl prohlášen za přelud. Tak právě uvedení hudebních názorů a názvů nynějších, taktovost a stejnodobost veršů. Nechť v rozboru spletitých útvarů starých nynější zásady metrické nedojdou úspěchu, pro přítomnost to neubere jim hodnoty; nějaká nauka musí určitě provedena býti k vůli potřebnému dorozumění a běžnému názvosloví. Nauka pak, již podali jsme, souhlasí nejlépe s náhledy všeobecně aesthetickými, s novověkou hudbou, s básnictvím časoměrným nynějším, kde ještě jaké stává. Na její půdě může se dál vyjednávat, opravovat, rozvádět i docelovat.

Zavádění nových známek neb odstraňování starých bude věcí nových potřeb, ješto všechny známky posud běžné jsou pouhé pomůcky, které beztoho mnohotvárnou skutečnost nikdy nedostihnou. Jestliže filologie sebere důvody pro nevalný počet kyklických šestiměrů, nebo postoupí-li až ku tvrzení, že všechny šestiměry řecké i Homerovy byly trojdobé, — dobře; dříve však musilo býti řečeno, co vůbec šestiměr a jeho časoměrný řád znamená. Ostatně všechny záhady metriky antické řešiti, není úlohou poetiky české; měliť Hellenové mimo verše zde za příklad uvedené jiných rythmických útvarů množství. Do výčtu jich úplného pouštěti se nebudeme, an jsme měli na zřeteli hlavně blízké vztahy některých antických rozměrů k naší domácí metrice. Dotkli jsme se jen těch, kterých u nás posud užíváno. Kdo by buď překládaje nebo původním básněním nové verše odtamtud k nám uváděti chtěl, převzal by tím už záruku za jejich metrický řád.

Ještě větší byla by kořisť, kdybychom se uchylili na pole metriky sanskritské, perské i arabské. Nová doba se svými choutkami universalnosti, se svou zvědavostí a bažíc po básnictví světovém se po oněch krajích dávno rozhlíží. Indie zejmena dělá konkurrenci Helladě. Ale ze spisovnictví oněch národů k nám bezprostředně nevniklo posud nic tak patrného, aby na utváření metriky české mělo podstatný vliv. Kdyby se nauka naše v onu stranu proměnit neb rozmnožit měla, musil by nám dříve dodán být material, totiž české básně v rozměrech nebývalých, jakž to máme z malé části v rozměrech indických. Ani zde pro naši literaturu posud nezískáno mnoho. Nebo ty vzorky jediné, které se po Jungmannovi

v knížečkách našich vždy a vždy znova opětují, zůstaly samy. Nikdo k nim nových dokladů básnických nepřičinil, aby stačíce našemu vkusu všeobecnější obliby byly došly.

Mimo běžné verše ustálené formy může básník si vymýšleti nové, a sice tak, že beze schemata ihned jejich zákon zřejmě vysvítá, anebo se skrývá a jen po výtčeném schematě stopovati se dá. Prvního druhu verš dostačí sám sobě, druhý potřebuje svého schemata. Nelze upříti, že porovnání schemata a verše, který podle něho složen jest, bývá zdrojem též aesthetického požitku: totiž poskytuje onu slast, která plyne ze vnímání souhlasu mezi vzorcem a věrným jemu výkonem. K tomu však musí člověk sám vzorci rozuměti, tedy i člověk učený stále naň hleděti; proto požitek z takých pokusů nikdy všeobecným, rozšířeným státi se nemůže, zůstane esoterický. Tím více poznámka platí o složitějších útvarech časoměrných, v nichžto dělanost a zalíbení zprostředkované takořka příslovím se staly.

Tak jsme uvedli nejhlavnější vodítka veršování a jednotlivé druhy veršů, pokud by byly v češtině důležity, vystupujíce buď v básních původních nebo v překladech. Nemajíce podávati antickou metriku, jakž uskutečněna ve zbývající literatuře, nevyčítali jsme zevrubně zvláštnosti jednotlivých veršů, pokud se u autorův i v rozličných látkách pozměnují; upozorňujeme toliko, že jsme to zúmysla vynechávali, — a výslovně věc ještě podotýkáme, aby se nikomu, kdo by zde hledal úplnou metriku antickou, nezdálo, že to chybou neb nedostatkem. Tak když Horac ve verši sapfickém menším klade místo druhého trocheje pravidelně spondej a caesuru pětipůlkovou, obdrží u něho verš podobu obyčejně takto uváděnou (Horaciovskou): ⏑̇ ⏑ | — — | ⏑̇) ⏑ ⏑ | ⏑̇ ⏑ — ⏓, jež od obecné námi podané formy se různí. Nebo když ve ferekratiku z prvního trocheje činí bez výminky spondej, — jest to jeho věcí, jeho zvláštností a naznačuje meze, ku kterým se básnická svoboda může pohybovat. Ony pozměny mají snad své hlubší důvody, jich vyhledávat náleží filologii. Podobně o pozměnách v ostatních verších a spisovatelích. Pro překládání z jazykův antických jsou tyto odchylky důležité; pro původní básnění časoměrné však nezávazné. Co mohl římský básník j e d i n ý, může celý jazyk při básnění časoměrném prováděti, totiž vyhledávati nejvýhodnější způsoby, kterými by se podroboval rythmice. Vzorem sice zůstane jazyk hellenský, ale jako podrobnosti jeho časomíry, tím méně podrobnosti časomíry latinské jsou snad neproměnným kategorickým zákonem pro českého básníka. Tenť

musí qualitu jazyka svého s jedné a samozřejmou krásu útvarů časoměrných s druhé strany na zřeteli míti; onu co východisko, tuto co cíl. Nevýčetné množství vztahů stává mezi vlastnostmi každého jazyka a všeobecným krásnem rythmickým; ne všech jsme mohli se dotknouti, nebyloť by konce úloze naší. Chtěli jsme toliko základní prvky podat a vyvinouti prostředky, jimiž v případech daných lze opatřiti světla, verše rozbírat, míru jich vyhledávat i důvody spojení jich, lad i rozmanitost zachycovat.

## §. 30. **Spojování veršů.**

Poukázáno už několikrát na rozšířenost rythmického krásna i na ony zjevy jeho zobecnělé, ze kterých si možná objasniti jiné méně všední, méně známé. Styk mezi soustavou metrickou a jazykem dobírá se svého objasnění i z jiných okresů; stopa slovem, verš větou obdobně se zjasňují, avšak i pochod (marš), různé hry dětské, hudební útvary, tanec podávají své příspěvky k objasnění útvarů metrických. Vysloví-li se myšlenka (soud: A jest B), povstane věta; má-li se vysloviti více myšlenek obsahem souvislých, musí se též více vět vysloviti i spojiti, povstane v nejširším (ne pouze v ustáleném, nyní školsko-gramatickém) smysle souvětí (perioda). Jako věty spojují se i verše a povstává souverší čili perioda veršová. Podobně jest vůbec při výkonech časem probíhajících. Přirozená záliba v rythmu již u dětí se ukazuje velmi záhy a hlásí se i výkonně; vyvíjí se nevědomky a překvapuje pak pozorovatele. I vídáme často všechno tré ve spojení: říkání co jednoduchou básničku, hopkání co jednoduchý tanec, zpívání co jednoduché hudební krásno, tedy poesii, orchestiku i musiku. Z onoho prvotného soubytí všech tří objasňují se posud některé útvary v poesii samé; tak zejmena i verš a souverší z tance a z nápěvu. Abychom se příkladu shora už uvedeného nevzdálili, vizme jak Erben („Písně a říkadla“ str. 35) popisuje takou hru: „Na trnky“.

Zde vidíme zřetelně, kterakže každému soukročí odpovídá souverší a kterak i zevnějším pohybem jednotlivé verše se rozlišují, ale též v jeden celek spojují; je to celek taneční, celek veršový, celek hudební. Zde je tanec princip slokotvorný. A to platí o velikém množství písní, nápěvů a tanců lidových; my Čechové zejmena můžeme ukázati na mnoho dokladů, an pro všechny tři aesthetické zjevy často máme jediné jméno.

Básnictví, tanec a hudba byly sice spolu, a proto ze zpívání ba i z tančení mnohá zvláštnost v metrice se objasní. Ale činiti ze spojenosti jich zrovna nutný požadavek, pravou nerozlučitelnost, jest veliké nedopatření. Kdyby báseň, hudba a tanec skutečně byly nerozlučné, nebyly by se rozloučily. Proto kdo o nerozlučnosti jich blouzní, nemá práva domnívati se, že stojí na stanovisku vyšším. Vytknouti dobu, kdy spojenost trvá, jest už rozhodnout o možnosti trvání dalšího. Samostatným se stalo konečně každé umění. Nejen při hudbě, při zpívání, při tančení, nýbrž samostatně se pronášela báseň. Proto se nesmí všechna poesie měřiti jedním zřetelem tím, — i pro pouhé čtení (říkání) může báseň býti ustanovena. Ačkoli sloka snad povstala v nejužším soužití slova s hudbou, máme už dávno sloky, při kterých na zpívání se nepomýšlí. My neuprosně lišíme metriku od musiky, nechť si staří metrikové obojí splítají a mnozí novověcí jich v tom následují. V jednotě nejužší, kterou prohlašují nejasné hlavy všedíla, *bývaly* uměny dřív, však v řeckém dramatě už v jednotě *nejsou*, poněvadž hudba v našem smysle tam ani není, nýbrž jen část její. Proto řecké drama nemůže býti idealem pro novověkou operu. Ano, kde o to běží, objasniti některé zvláštnosti staré metriky, tedy určitého útvaru skutečnosti, tenkrát se musíme obrátit k historickému vyšetřování, musíme věc vylíčiti, jak povstala, a ve vznikosloví jejím viděti vysvětlení posledního stavu. Ale přece historické vyšetřování není všechno, čeho potřebujem, — onoť musí mnoho předpokládati a mnoho přidávati. A konečně řeč sama, co řeč má svůj rythmus, tedy i rythmiku.

Vraceti se k hudbě i k tanci budeme vždy za účely didaktickými též, volně podle potřeby, nechtějíce nic zadati si vůči předsudku modnímu, že vlastně ony tři uměny tvoří jednici (viz k tomu odstavec o Všedíle uměleckém §. 10. a hojná místa příslušná v Aesthetice Všeobecné). Ale nebudeme při každém spojení veršů vyhledávati doklady z hudby a z tance, nýbrž samostatně si počínati budujíce z veršů celky větší.

Na souverší rozeznáváme předně *jakost* i *délku* veršů samých, za druhé *četnost* členů, totiž délku samého celku prostým číslem vyjádřenou, a konečně *složení* čili pořadí, v jakém určení onde členové za sebou následují. V jednoduchých případech odbude se posledním určením všechno; tu i první dva zřetele z něho vyzírají. Proto se od něho též obyčejné východisko brává. O prostém spojování veršův byla už svrchu řeč; zajisté kdy ze

dvou rythmických řad, více méně rozdílných, zdělati se má jeden verš, ze čtyrstopy daktylské na příklad a z ithyfallika, spojujeme vlastně hotové už verše, a jen zevnější úprava rozhoduje, že se spojenina má považovati za verš jediný. Touže záhadu nyní probereme zevrubněji.

Nejjednodušší, tedy nejbližší způsob jest přiváděti verš k verši beze všeho dalšího rozčlenění. I následují stejné verše bez přetržky za sebou, jednota sice jest provedena, ale skoro až na úkor dojmu, rozmanitosti se nevyhovělo. Totě spojení tak zvané řádkové (κατὰ στίχον), podle čehož také se praví: verše stejné bezprostředně spojené. K vůli zobecnělému zvyku znázorňovati všechny složeniny způsobem grafickým, co možná i vzorci, podnikneme též naznačování spojenin veršových prostředkem písmen; znamená-li $a$ jeden verš, bude obrazec řádkového spojení $a + a + a + \ldots + a$ anebo bez mathematického znamení:

$$a\ a\ a\ a\ \ldots\ a.$$

Ješto jednota provedena jest, a jen verše stejnorodé spojeny jsou, nutno dbáti spíše o rozmanitost. Z uznání potřeby této vyplývají mnohá pravidla pro řádkové spojování veršů. Předně hodí se k řádkovému spojování ten verš lépe, který už ve svém sestavení, ve své vlastní osnově připouští více pozměn. Celek snad jednotvarný jest, ale rozmanitost utekla se do jednotlivych složek. Za druhé, čím větší rozmanitost má verš sám, tím delší může z něho utvořen býti celek. An konečně krátký verš obyčejně přísněji vymezen a také snadně provozen býti může, neukazuje tolik možných odchylek od jednoho základního schemata, je tedy všeobecně řečeno méně rozmanitější a proto nehodí se tak ke spojování stichickému jako verš delší. Snímáme tady pravidlo: čím rozmanitější a delší jest verš, tím spíše se hodí ku spojování řádkovému. Dlouhá báseň ze samých veršů krátkých unavuje svou jednotvárností; proto se objevuje zřídka. Kde se přec objevuje, musí básník zas pomýšleti na jiné způsoby proměny, aby stále stejný tok jejich stanicemi proložil a jednotvárnost zapudil. Krátký verš, ku př. adonik, dvojměr trochejský, jambický svým skrovným údělem rozmanitosti stačí jen zas na krátkou báseň. Mezi délkou i mnohotvárností verše s jedné strany a délkou básně s druhé strany stává tedy určitý poměr, as poměr přímý, však nikoli souvislost veličinná, exaktně mathematická.

To jsou zásady, kterými se všeobecně spravovati jest. Ostatně

zde toliko výkon rozhoduje, při kterých verších řádkové spojování se děje nejčastěji, při kterých pak se to neděje nikdy. Určiti tyto poslední, jest nejvýhodnější; takový verš jest ku příkladu elegický šestiměr, pentametr všedního názvosloví, jenž jen se šestiměrem ve spojení vystupuje. Příčinu však shlédneme považíce, že vlastně jest šestiměrem dvakráte nedoměrným.

Verš jakožto celek má zajisté ráz stopy své; a co do délky tudíž ne všechny druhy veršův hodí se všem stopám. Ve skutečnosti jsou některé verše zvláště oblíbeny, což se řídí nejen dle jazyka, nýbrž i dle sloky, — a zase pro určité případy jsou určité verše zvláště v cviku. Jeden verš na příklad ve spojení řádkovém, jiný ve sloce dochází svého pravého místa a účinu. Vyslovenému pravidlu, že krátký verš hodí se k básním malým, shledáme v básnictví starověkém i moderním mnoho dokladův. Pijácká popěvka:

*Dokud je čas ti přízniv*
*Raduj se, pij a zpívej*
*A obětuj Lyaeu,*
*Nemoc než tě uchvátí*
*A řekne: přestaň píti!*

jest ucelenou básní. Vedle trochejských a jambických kratších veršů vystupuje v delších osnovách, důsledně podle zásady vytčené, ku příkladu jambický trojměr, jenž délkou svou i rozmanitostí vnitřní velmi schopen jest, aby požadavkům sebe delší osnovy vyhověl. Rozvádění i stahování slabik, rozličné kladení caesur i rozluk dodává mu nejrozličnějších podob. Mimo básně jiných druhů objevuje se zvláště v dramatě antickém; tvořiť metrum tragicum, proslavenou míru tragického básnění, s většími svobodami i komického. Pak čtyrměr trochejský, jenž míval za pradávna místo v dramatě, oblíbeným veršem v latinské poesii byl, v lidové poesii romanských národů se zachoval a zas ve španělském dramatě jakož i v nápodobeních jeho se objevuje. Dvojměr trochejský jest příliš krátký pro delší díla, i slušíť lépe považovati jej po dvou a po dvou za čtyrměr.

Další významný příklad jest šestiměr, jenž se svými pozměnami sice na tolikých místech vystupuje, k tolika obsahům se hodí, že jej ani popsati možná není, ale co se týče otázky přítomné, nejlépe ukazuje, jakého neobmezeného hromadění schopen jest, totiž ve velkém epu. Odtud jmeno versus epicus, metrum heroicum, vážný, důstojný, mohutný, povždy stejný a přec ne jednotvárný. Příklady jeho uživání jsou zpěvy Homerovy,

Ilias a Odyssea, u nás rozměrem původním přeložené, taktéž Aeneis, — v menším rozsahu Eklogy, a celá řada původních básní, epos Svatopluk, idylly a j.

Druhý způsob jest řádkové spojení veršů v malé skupiny po dvou, po třech, po čtyrech, aby pak skupina stála o sobě neb více jich bylo spojeno v celou báseň. Tak povstanou *aa* dvojřádky (dvojverší, distichon), *aaa* trojřádky (trojverší, tristichon), *aaaa* čtyrřádky (čtyrverší, tetrastichon), složené ze stejných veršů, tedy ničím se vlastně nerůzní od pouhého spojení řádkového. My jemu však říkáme spojení skupinořádkové. Všechny verše mohou v takové spojení vcházeti. Básnictví všaké má celou hojnost těchto prostých skupin, nazvaných někdy buď podle původcův nebo dle látky, ku které jich nejvíce užíváno, neb nemajících vlastního jmena. Dvojřádka prostá je v básnictví všech věkův a národův oblíbena; zárodky její zjevují se už na nejnižším stupni, a zase v umělých, zvláště výpravných básních. Za epický verš užívá sanskrit dvojřádky tak zvané slokas; taktéž jen pozměna oněch šestnácti dob, jejíž volnosti při hojném užívání téhož rozměru zvláště se vyvinuly. Verš má v prostřed rozluku, v každé polovině pak jsou první čtyry slabiky libovolné; druhou částí je však v první půlce antispast, v druhé dvojjamb, pravidlem tedy schema:

× × × × | ◡ — — ⏓ || × × × × | ◡ — ◡ ⏓

*Byl jeden král, nazýván Nal, přesilný Viraséna syn,*
*Nadán vlastnostmi krásnými, spanilý a znatel koní.*

Za příklady dále uvedeny buďtež asklepiadický verš menší ve skupině čtyřřádkové tvoříc rozměr asklepiadický (sloku asklepiadickou I.):

⏑̇ ◡̀ | ⏑ ◡ | ⊔̂ || ⏑̇ ◡ | ⏑̇ ◡ | — ^

*Maecene, slavených pravnuku vladařův,*
*Pevná záštito má, slasti a ozdobo,*
*K věstcům-li připojíš mne spolu k umělým:*
*Vztyčeným se čelem já vznesu k obloze.*

Dále asklepiadický verš větší rovněž ve skupiny čtyřřádkové tvoříc velký rozměr asklepiadický (sloku askl. velkou):

⏑̇ ◡̀ | ⏑ ◡ | ⊔ || ⏑̇ ◡ | ⊔ || ⏑̇ ◡ | — ◡ | ⏑̲^

*Nezvídej co zvědět hříšno, jaký tobě, jaký mně as*
*Určen jest bohy cíl, Leukonoe! Rovněž o počty se*

*Chaldejské nepokus; buď cokoliv, lépe je, snésti vše,*
*Nechť dá ještě Joviš více ti zim, nechť tuto poslední!*

Z poesie hellenské sem náležejí ta rozmanitá Anakreontika, z veršův kratších složená (viz nahoře), písně lásky, vína, nezávadného rozkošnictví, zvuky dovádivé a nevinně laškující. Některé čtyřřádkové skupiny ze Sanskritu v českém zkoušeny jsou a sice na příklad skupina Sarangi z verše výše uvedeného:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — — | ⏑ ⏑ —, čtyrykráte položen.

*Osuda rybákům lahodí,*
*Voda pole jim, pluh je lodí,*
*Semene na záhon nehodí,*
*Ve keseru žeň přec nachodí.*

Skupina Mátrásamaka z verše téhož jmena:

⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — | ⏑ —

*Člověče uhašuj lakomou žízeň,*
*Nesytá žádost, pouhá trýzeň:*
*V bohatém statku cnostna konání*
*Tvá duše mívej jedno kochání.*

Skupina Mauktikamala, ze čtyr veršů téhož nazvu:

— ⏑ ⏑ | — — | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — —

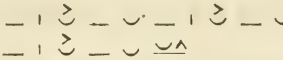
*Máti milovná, tady-li tě žel můj*
*V tom bytě chladném probuditi doufá!*
*Pláč teče hojný na mohyly bolné,*
*Srdce její však neožije více.*

Podobně jiné skupiny, o nichž viz Krok 1821. str. 33 a n.

Aesthetický dojem (podle obdoby s architektonickým výtvorem) se zvýší, když verše v čemsi nestejné v ladný celek se spojí. Požadavku jednoty v rozmanitosti se tím více učiní zadost a spolu zdroj otevře nepřehledných sestav veršových. Taková sestava veršův něčím rozrůzněných, v níž přece lad a jednota se objevuje, jest sloka (strofa). Kdy počíná, záleží na stanovení našem. V rozvolnění pojmu stojíce vidíme už ve skupině, ku příkladu též ve dvojřádce sloku. Za druhé obmezujeme tento pojem na menší rozsah vytýkajíce právě jakous rozrůzněnost mezi verši za nutný znak sloky; i vidíme ve dvojřádce sloku, jen když druhý verš je v něčem dost málo odlišen od prvního a přece s ním v jiné věci patrně souvisí. Tak jest ku příhladu trojměr a dvojměr jambický (trochejský atd.) slokou už; neboť rozeznává se metricky (architektonicky) zcela zřetelně ode dvojřádky pouze skupinové, kterouž tvoří prostě dva trojměry, nebo dva dvoj-

měry bez proměny za sebou. Nebo jest oblíbeno klásti k verši plnému verš zkrácený, také synkopovaný. K vůli obraznému vzorci můžeme onen za princip mužský, tento za princip ženský v celém dvojverší vážiti, a tak napnutí jich vzájemné i lad výslední řízněji znázorniti. Pouhá skupina a dvojřádka taká liší se znatně. Jaký to rozdíl mezi dvojicí šestiměrův a elegickým dvojverším, sestavou šestiměru s pětiměrem! Zdeť uzavřený rozmanitý celek, právě jakby sňatek, onde pouze dva verše vedle sebe. Proto činíme rozdíl říkajíce jednou skupina, po druhé sloka! Rozeznáváme tedy dvojřádky skupinné a slokové; v druhém případě skutečné párky veršův. Příklady slokové dvojřádky či párků veršových jsou dle vzorce *ab:*

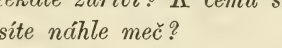
Trojměr a dvojměr jambický, vlastní rozměr epodický:



s rozmanitými rozvody, soubory, caesurami i rozlukami, které po autorech i básních se mění.

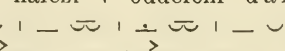
*Kam, kam těkáte zuřiví? K čemu skrytý*
*Rukou tasíte náhle meč?*

Šestiměr daktylský a dvojměr jambický, rozměr pythiambický I.; náleží v oddělení daktylochorejské



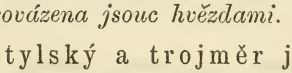
*Noc byla, blankytnou oblohou luna svítila jasná*
*Provázena jsouc hvězdami.*

Šestiměr daktylský a trojměr jambický, rozměr pythiambický II.



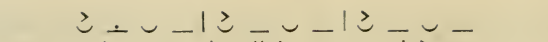
*V zhoubném věk se druhý již užírá sváru domácím*
*A svou silou vlastní se Řím sám troskotá.*

Šestiměr daktylský a jambelegus, rozměr archilochický II.



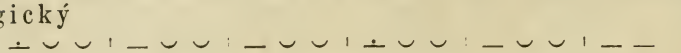
*Do svatyně krásy vstupujem; sama již Pieridko,*
*Ty sladkoústá, upravuj má slova v rozměry své.*

Trojměr jambický a elegiambus, rozměr archilochický III.



*O příteli, v tom nehledám já slasti víc*
*Skládati básně lepé raněn jsa láskou neblahou.*

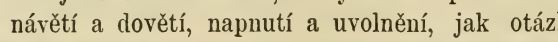
Šestiměr daktylský s pětiměrem elegickým, rozměr elegický



*Jen tak dlouho mi žíti povol tvořivá ducha sílo,*
*Bych toho část projevil, v tajnu co nitra mi plá!*

na němžto opět obyčejně aesthetické normy dvojřádky vůbec se dokládaly. Ať jakéhokoli obsahu, vždy má se první verš k druhému jako návětí a dovětí, napnutí a uvolnění, jak otázka a odpověď. Proto se hodí k nápisům, k epigramům, k básním odpovídavým a kolébavým.

Dvojřádka alkmánská, šestiměr s alkmánským veršem čtyrstopým:

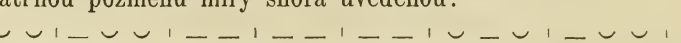


*Zahlaholil zvěnami slastné mluvohudby slovanské:*
*Týmž jazykem velebíme jej opět!*

Spojením dvou veršův Arja, v rodě daktylském uvedených, povstane dvojřádka schopná rovněž té nepřehledné rozmanitosti. Dvojverší

*Chlub se rodem mluvy indickým, dávná kvitne tobě Teutone čest,*
*Tvá mluva Indičky krásné pastorkyně a má dcera jest!*

má patrnou pozměnu míry shora uvedenou:



Malou jen třeba podniknouti změnu, aby indická dvojřádka, upomínající na elegické distichon, jim se i skutečně stala. Vynechme v prvním verši pět, v druhém čtyry doby, jakž provedl Jungmann; i vyjde:

*Chlub se rodem mluvy indickým, kvete Teute ti sláva,*
*Tvá pastorkyně řeč Indie, má dcera jest.*

Dvojřádka sama o sobě jest ucelený zjev, co do zevnějška útvar umělecký; obsahuje-li v této budově své též ucelený útvar krásna myšlenkového, stane se sama hotovou básní. Dvojřádka si dostačí; verš jediný jest pouze složka uměleckého díla a nedostačí sám o sobě pojmu díla uměleckého, podobně jako jediná stopa nedostačí verši. Ale jako dvě sloky už tvoří verš, tak dva verše už umělecký celek. V tom smysle nyní můžeme dodati, že dvoj-

řádka nám představuje nejmenší umělecké dílo, báseň nejmenšího objemu, ale přec už schopnou samostatnosti v každém ohledu. Vizme epigrammy, nápisy všeho druhu, průpovědi (sentence), přísloví. Jako jednotlivý verš, tak může zas každá dvojřádka opětována býti a celou báseň skládati, jejížto pak zevnější podoba jest *abababab*... Za příklad mějme Epody a Elegie, Kollarovu báseň „Na zříceninách severního Slovanstva“ a jiné četné původní básně v oblíbeném tvaru složené. Když na jejich sestavení pohledneme, poznáme, že verše stejné jednoho druhu střídají se s verši jinotvarými, pročež celku jich říkáme též verše střídavé či střídolehlé. Dvojřádka v tomto smysle liší se patrně od pouhé skupiny dvou veršů; zde dva stejné onde dva různé verše jsou, které už v jakémsi napnutí k sobě stojí. Jednota této dvojřádky nevylučuje tedy, abychom i verše rázu zcela různého pojili, jakžto v dodaných příkladech na jevo přichází. Rythmus v dvojřádce také může se měnit, ale v tuto měnu zas nějaké pravidlo uvésti třeba, nebo dle nějakého důvodu aesthetického ji podniknouti. Tak když verš *a* je trochejský, verš *b* jambický, jak pěkně připnou se k sobě, když onen bude katalektický! Pak předrážka druhého objeví se býti katalektickou slabikou prvního, k němuž se připojí, tak že se rythmus nikdy neporuší. Trojřádka *abc* už i v spojení dvou veršův jest obsažena, když jeden z nich je složen ze dvou menších, přece samostatných veršův. Příklad: Čtyrstopý daktyl a ithyfallik, kteří oba dohromady též činívají jeden verš (viz výše v §. 29. o jednotlivých verších) a pak zkrácený trojměr jambický (*c*), tedy trojřádka *abc:*

*Jihne zima mrazivá pod nádechy*
*Vesny a Větérků,*
*Suché k vodám se zas vlekou koráby.*

Však i podoby jiné může trojřádka býti: *aab, aba*, k nimžto příkladův dost se vyskytuje v průběhu rozpravy naší, zejmena co složek útvarů větších.

Než ještě užší smysl má sloka, a sice co složenina více tedy aspoň dvou veršových útvarů, které se na vzájem docelují a zákon svůj odhalují. Podle toho by dvojřádka z trojměru a dvojměru ještě nebyla slokou, teprv nejméně dvě dvojřádky takové by utvořily sloku. Dvojřádka pak má týž asi úkon pro sloku, jako dvojstopa pro verš. Podobné platí o trojřádce a všech skupinách. A ještě podle jiných vodítek sestavovacích vzniká sloka. Obdoba s hudbou a s tancem zde nejpatrnější; v tanci je to tak zvaná

figura nebo též toura (při čtverylce a podobných tancích) v hudbě nápěv, jenž při každé sloce písňové se bez proměny opětuje. Odtud následuje nové potvrzení pravidla, že sloky mají býti soutvárné, všecky rythmické vlastnosti hlavní, dlouže, kratč, caesury, rozluky, jak v jedné tak v ostatních si zachovávati, aby právě všem jedna a táž melodie se hodila.

Když nápěv při jednom oddělení se skončí, vracuje se při druhém oddělení bez proměny zpět. Odtud se brává též výměr sloky jakožto souhrnu veršův, pokud se v téže podobě zas objevuje, čímž jeho vnitřní řád řízněji se na odiv přivádí; sloka tolik co zvratka (vrát, vráteň). Také z pohybu orchestického objasňují slovo strofa, a sice naznačoval se souhrn veršův obratem, jejž chor ve svém postupu provedl, což posud na tanci právě proukázati můžem. A jak říká lid u nás sloce ve svých písničkách? — „Verš“, jehožto slovní význam (versus) s významem právě vyloženým (στροφή), souhlasí. Návrat ke starému smyslu nebyl by ani tak trudný, kdyby toho právě třeba bylo; vždyť posud i učení užívají téhož výrazu, když ptajíce se „v kolikátem verši?“ táhnou se vlastně ku sloce. Podaný výměr sloky však jest její nejširší pojem a obsahuje všechny možné útvary v sobě, nejprostější dvojřádku až k nejspletitější sestavě. Z takové sestavy však, nikoli z jednoduchého případu, nutno odvozovati zevrubnější určení sloky; v umělejším vězí to méně umělé, nikoli naopak.

Může tedy celek básnický skládati se z neobmezeného počtu jednostejných veršů tvoříc jedinou velkou osnovu, — spojení řádkové. Nebo jsou stejné verše jeho spořádány ve skupiny několika řádek — spojení skupinořádkové. Nebo jsou verše spojeny různé sice, čímž se od skupin rozeznávají, ale bez hlubšího rozčlenění, tak že slok ještě netvoří, nýbrž pouhé sestavy (kombinace) rozličných (k sobě náležejících) veršů — jako v epodách — vlastně tak nazvané dvojřádky (elegické distichon), trojřádky atd.... Nebo konečně tvoří verše umělejší soustavu, která se sice vracuje, jejížto zákon však už vysvítá z názoru jediné: sloku.

Celek sloky jest ucelený, uzavřený, jednolitý a ve svých částkách přece rozrůzněný; nic ubrati, nic přidati k němu! Zkrátka podstatu sloky lze objasniti v oblíbeném porovnání s organickým celkem; články jsou jako oudové nestejnorodé, ale přece v ladný celek sjednané. Ač v širším smysle skupinnou dvojřádku, odstavec veršů vůbec považujem či jmenujem slokou, přece sloka v onom

užším smysle vlastnějším vystupuje teprv při dvojřádce slokové. Zde sloka počíná a táhne se až k největšímu množství veršů. V celku zase jest mezi délkou verše a délkou sloky jaks taks poměr přímý; z kratších veršů sloky kratší, z delších sloky delší se skládají. Jako se píše každý verš o sobě na řádku a tím způsobem zevně už sebe ode druhého odděluje, podobně i sloce zevnější různitko dáno, an mezi slokami více prostoru se vynechává, než mezi jednotlivými verši.

Všeobecně vytýkáme nejdřív dva druhy slok. Oba rozlišují své složení tím způsobem, že se jistý prvek sám složený z rozdílných veršů několikráte opakuje, buď jednou pořádkem týmž — první druh, nebo pořádkem obráceným či protikladným — druhý druh. Budiž v nejjednodušším případě jeden verš *a* druhý *b*, pak je složkou sloky dvojřádka *ab*; sloka sama povstane spojením více takových složek, tedy: *ab* + *ab* čili jen *abab*.... I tři mohou býti *abc* + *abc* čili *abcabc*.... Jejich složení se vytkne, udá-li se složení jedné složky a spolu kolikrát se složka opětuje, — 2 [*ab*], všeobecně n [*abc*...], — proto slují sloky opětovací. Nebo v druhém případě *ab* se obrátí, tak že povstane *ab* + *ba*, obrazec sloky protikladné. Při tom písmena *a*, *b*,... značí verš jen v metrickém ohledu, nikoli co do smyslu jeho, tak že tatáž písmena *a* značí, když se vícekrát objevuje, vždy vlastně jiný verš, ale v metrickém ohledu vždy jeden, — tedy verše spolu co do zevnějška shodné, sobě odpovídající. Verše samy jako svrchu při opětované dvojřádce jsou střídolehlé, a sice buď dvojstřídné, kdy dva, troj- čtyr- pětistřídné, kdy více jich naznačeným způsobem se střídá.

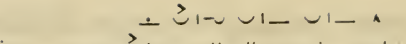
Ze slok opětovacích uvedeny budtež:

Sloka hipponaktejská, *abab:* zkrácený dvojměr trochejský a zkrácený trojměr jambický v dvojřádku spojený a na sloku zdvojený, — verše dvojstřídné:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –

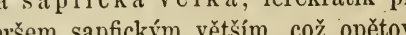
*Sloň a krášlený zlatem*
*Skvostný neleskne strop se v mém obydlí,*
*Římsa tam běloskvělá*
*Pestré netiskne sloupy z Libye.*

Sloka asklepiadická II., druhý glykonik s asklepiadikem dvojřádkou opětovaný.



*Tak provoď tebe Cypria,*
*Tak bratří Heleny, hvězdy ozářené*
*A větrů velitel spolu*
*Západnímu jenom váti dopouštějí.*

Sloka sapfická velká; ferekratik první *(a)* v dvojřádku sveden s veršem sapfickým větším, což opětováno dá čtyřřádkovou stopu:

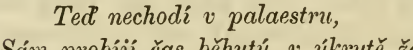


Patrně značíme-li ferekratik písmenou *a* a glykonik písmenou *b*, má sloka podobu:

*a b a | a b a* nebo
*a*
*b + a*
*a*
*b + a.*

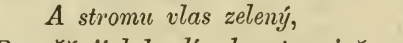
*Slávu si znal připoutat,*
*On kopím za cíl vrženým vyznamenal se často:*
*Teď nechodí v palaestru,*
*Sám probíjí čas běhutý, v úkrytě žal strojí si.*

Sloka archilochická I., opětovaná dvojřádka z daktylského šestiměru a z verše archilochika.



*Roztáli sněhové, vracejí se lukám zase trávy*
*A stromu vlas zelený,*
*Proměňují luhy líc, korytem již proudy opadlé*
*Průchody volny mají.*

Sloka archilochická, výhradně tak zvaná, jakožto rozměr archilochický IV.: její základní dvojřádka jest daktylo-ithyfalik a zkrácený trojměr jambický, či pětistopý trochej s předrážkou.



Ješto druhý verš má rozluku po druhé stopě, jest konec jeho týž jako prvního verše, tedy značíme-li daktylskou složku *a*, ithyfallik *b*, prvou část druhého verše totiž přeplněný jednoměr jambický *c*, bude podoba sloky:

*a + b* čili: *a b | c b || a b | c b*
*c + b*
*a + b*
*c + b*

tedy tvar skládající se ze dvou úměrných obrazců.

*Jihne zima mrazivá pod nádechy Vesny a Větérků.*
*Suché k vodám se zas vlekou koráby,*
*Stáj netěší dél skot, rolníka ni krb vzňatý domácí*
*Aniž se louky lesknou jinovatkou.*

Či když verše napíšeme podle druhého schemata:

*Jihne zima mrazivá pod nádechy*
*Vesny a Větérků,*
*Suché k vodám se*
*Zas vlekou koráby,*
*Stáj netěší dél skot, rolníka ni*
*Krb vzňatý domácí,*
*Aniž se louky*
*Lesknou jinovatkou.*

Z indických slok opětovacích uvádíme zejmena sloku Vajtalija; její dvojřádka má v prvním verši 14 a v druhém 16 dob, podle tohoto vzorce: ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ˈ — ⏑ — ⏑ —
⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —

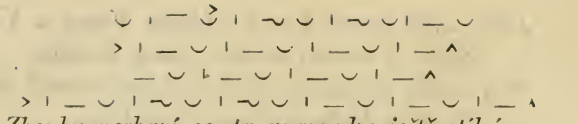
*Ajta jeseň! Krásy mizne ráj,*
*Utajen zápach louky ambrové,*
*Zasmucuje plesavý se háj*
*A lesem chřestí pršky listové.*

A tak vůbec: z každé dvojřádky může povstati sloka opětovací, a v opak zas každá opětovací sloka může poskytnouti jednu složku za zvláštní o sobě užívanou dvojřádku. Konečně mohou se opětovati trojřádky *abc abc*, *aab aab*, *abb abb*, *aaa bbb*, — a složitější útvary, tak že by každá část sloky opět za celek slokový pojímati se mohla. Sloka taká poukazuje už k celkům ještě obsáhlejším.

Sloky protikladné počínají už trojřádkou, když mezi dva verše k sobě náležející všineme jiný verš, podle obrazce *aba*, což může býti též bráno za úryvek sloky opětovací, tak že zde oba způsoby se stýkají. Takovou protikladnou sloku měli jsme svrchu v dvojřádce rozměru sapfického velkého, jen že by bylo druhou řádku psáti co dvojici veršů:

*a* *Teď nechodí v palaestru,* ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑
*b* *Sám probíjí čas běhutý,* — ⏑ ˈ — ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ —
*a* *V úkrytě žal strojí si.* ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑

Sloka protikladná z dvojřádky obráceně postavené: *abba.*



*Zhouby nezbaví se, ta pravnuky ještě stíhá*
*Co bouře ohnivá, jakáž*
*Zmítajíc mořem sivým*
*S Thrackými vichry i na dno tmavé se rozkatí.*

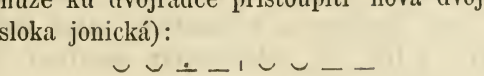
Tímto způsobem pokračovati lze znenáhla i v útvary nejsložitější však stejného druhu; přidávati řádku po řádce, kolem střední řádky, nebo skládati sloku sudého čísla veršův: tedy *abcba*, *abc cba*, *abc d cba*, *abcd dcba*. Veršům samým v tomto pořadí říkáme objímavé a objaté, čili jedním slovem okročné, a sice jednou, dvakrát, třikrát okročné. Oba způsoby skládací mohou zas různě se sloučiti, čímž povstávají rozmanité druhy slok protikladně opětovacích. Z dvojřádky *ab* protikladem povstane sloka *abba*, což opětováním dá zase sloku: *abba cddc*, — na příklad.

Jiného rázu vznikají sloky, když tři verše podle jistého zákona se spojí v jedno — pokračování to slokové trojřádky: — totě vlastně nejjednodušší tvar sloky samosvojné: *abc*. Dvojřádka skupinná *(aa)* jest vlastně opětováním jednoho verše, jakož i protikladem jeho. Dvojřádka sloková *(ab)* jest spojení dvou rozdílných veršů v jednotu, tedy sama náleží už ve tvary samosvojné. Sloka opětovací jest obdoba dvojřádky skupinné: jako zde verš tak onde samosvojná dvojřádka se opětuje. Trojřádka sloková *abc* jest složitější, poněvadž v ní více prvků vystupuje. Důsledný znak takové sloky jest, že teprv s jinými pohromadě zákon svůj jasněji odhaluje. Jakož opětováním povaha každého útvaru hloub do mysli se vráží, tak zajisté důkladněji a podrobněji samosvojná sloka na své zvláštnosti upozorňuje, objeví-li se několikráte za sebou. Něco velmi důležitého pro povahu celé sloky by snad bylo ušlo pozornosti naší; že se to zjeví v několika slokách za sebou, ukáže se býti pravidlem. Mnohé z předchozích spojenin veršových mohli bychom uvésti v rozličném psaní hned za příklad dotčené trojřádky: *abc*. Na příklad rozměr archilochický II., též takto sestavený:

*Nechť se lidé tepají, my uchopme se příležitosti:*
*Milých užijme rozkoší,*
*An doba příznivá nám.*

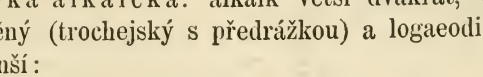
Když ku dvojřádce *aa* přistoupí verš lichý *b*, povstane trojřádka *aab*, jež opětováním složitější tvary dává, jakž řečeno výše;

rovněž tak může ku dvojřádce přistoupiti nová dvojřádka: *aabb*. Na příklad (sloka jonická):



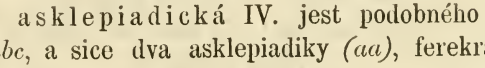
*Nebohá jest, kdo se nevzdá*
*Milování a lahodným*
*Neulívá psotu vínem, nebo denně*
*V strachu bydlí ujcovým trýzněna láním.*

Ku dvojřádce mohou též přistoupiti dva různé verše; tak povstane sloka alkaická: alkaik větší dvakrát, dvojměr jambický přeplněný (trochejský s předrážkou) a logaeodická čtyrstopa či alkaik menší:



*Umříti za vlast sladko i slavno jest,*
*Na útěku smrt stihne vojína též;*
*Ni bázlivých nohou, ni mládí*
*Nezbrojených jinochův nešetří.*

Sloka asklepiadická IV. jest podobného složení jako předchozí *aabc*, a sice dva asklepiadiky *(aa)*, ferekratik II. *(b)* a glykonik II. *(c)*.

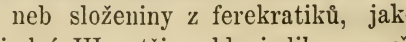


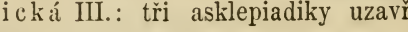
*Verši prudkoletý, jak z luku šíp jarý*
*Zášť a nestydatou kárati máš tu lež,*
*An českým směly ústům*
*Slast a půvab upírati!*

Konečně ku trojřádce připojívá se čtvrtý verš, tvoře s nimi sloku *aaab;* tak jest na příklad sloka glykonická: třikrát položen glykonik II. zkrácený a ferekratik II.

*Jedno jen blaho dáno nám,*
*Možné v údole země té:*
*Míti klid v duši a hledět*
*Vzhůru ke zdroji krásy!*

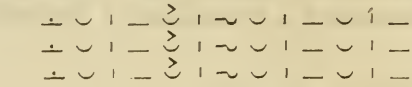
Podobně stávati mohou zas ferekratik třikrát a ukončen býti glykonikem: neb složeniny z ferekratiků, jakož povstane sloka asklepiadická III.: tři asklepiadiky uzavřeny glykonikem II. (sloka asklepiado-glykonická):

 3krát a



*Nechme bratři ženám selzy a nářeky,*
*Nám se jen zmužilý záměr a čin hodí:*
*Slušně chtíce život vésti pochválený,*
*Chválu dříve zaslužme si!*

Sloka sapfická: menší verš sapfický třikrát se opětující, pak adonikem zavřený:



*Tento kraj, blahé ony výše se mnou*
*Zvou tě, bys jednou ty slzí povinných*
*Vláhu tam ronil na popel planoucí*
*Přítele pěvce!*

Neb novověká ukázka:

*Žádané šeří a bělá se ráno,*
*Záře růžová za horou se míhá,*
*Háj budí se; pěj duše má, nové to*
*Ráno uvítej!*

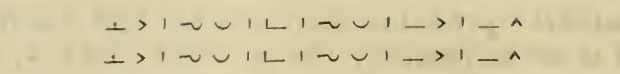
Vyšší druh slok povstane, když zákon složitosti umělejší jest, tak že rozmanitost svého práva dojde až k nejzazšímu konci, kdy jednotu zakryti už hrozí. Tu jest ovšem mnoho stupňů a odrůd. Tajemství takové sloky nelze odkryt a vyslovit opětováním jednoho základního živlu, nýbrž celá soustava její musí vypsána býti. To jsou pak vlastně sloky soustavné, sloky v plném významu, mnohoskladné, samosvojné.

Samosvojná sloka nejprostšího způsobu povstane už, když k několika veršům spojeným podle některého z vyložených principů připojí se jen jediný verš, který s nižádným předchozím nesouhlasí, tedy verš lichý, jenž však celé souverší končí a proti jinému zřetelně omezuje. Příklady jsme právě podali, sapfickou sloku, asklepiadickou III., glykonickou atd.

Podle toho, na kterém místě onen lichý verš se opětuje, vznikají sloky rozdílného druhu. Je-li verš na počátku, sluje předverš

či předverší (předehra, když delší neb když jich více jest), patrná to obdoba předrážky. Obrazec takové sloky (Σ) s předverším: *p* Σ. Nebo jest lichý verš u prostřed sloky, tak že kolem něho jako středu svého verše ostatní se rozkládají: *abcdsdcba* — anebo *abcdsabcd:* středoverší, při čemž ostatní verše pouze opětováním nebo protikladem se řadí. Nebo konečně zjevuje se lichý verš na konci co závěr sloky, záverší, jehož ukázka už několikráte se vyskytla. Jako onde předehra, tak zde dohra jest samostatný verš, jenž někdy zvlášť pádně zavírá sloku, a proto závěrkou čili klausulí sluje. Někdy jest delší než ostatní verše, jindy kratší; v tomto případě když při více slokách se opakuje a ještě jinou stejností, v obsahu svém i v qualitě zvukův vyniká, říkáme mu přípěv, ozvěna, zázvěna (refrain). Jím sloka proti sloce více vyráží, majíc na konci vždy něco stejného znění při rozdílném jinak obsahu; refrain tedy jest živel harmonický a podobá se rýmu. Avšak i počínati mohou sloky refrainem, nebo může stejný verš vkládán býti někam ve skupinu v určitém pořadí nebo zdánlivě bez rozpočtu (versus intercalaris, vložka, verš vložený). Na všech patrný jest původ jich, že vznikaly už v poesii lidové a odtud do umělé vešly a tam dalšího vzdělání došly. Mámeť své pouhé výkřiky a pokřiky, pouhé zvuky přírodní radosti, žalu, rozpustilosti: *Hej župy, župy žup; — Ejchuchu!* — i celé veršíky: *hlejte, hlejte, to nedělejte!* a p. Tak měli Helenové své veselé i smutné *ach ich ach ich — Evoe Io! Io Bakche!* a podobné, kteréž během času rozhojnily se novými a delšími, vábíce k sobě oblibu jako rým neb jiné ozdoby zvukové, aneb zrostly na celé věty. Nejznámější ze starověké poesie jest závěrka veršem Adonickým: ὦ τὸν Ἄδωνιν. Když se ještě tento nový živel přibere a s předešlými rozmanitě skombinuje, povstanou další pozměny schemat už vytčených, které znova zobrazovati není potřeba. Při skutečném rozboru, jakmile sestavení poznáno jest, i obrazec sám sebou se podává. Čím více veršův, tím spletitější jich spojení. Tak vyskytne se nejdřív podobným způsobem jako ku třem veršům čtvrtý co závěrka, zas pátý ke čtyrem — a povstanou sloky pětiřádkové. Dále šestiřádkové: *abbacc,* nebo *ababcc,* nebo *aabcbc.* Ku příkladu:

⊥ > ı ~ ◡ ı ⊔ ı ~ ◡ ı — > ı — ^
⊥ > ı ~ ◡ ı ⊔ ı ~ ◡ ı — > ı — ^
~ ◡ ı — > ı — > ı ~ ◡ ı — > ı — > ı — ^
⊥ > ı ~ ◡ ı ⊔ ı ~ ◡ ı — ◡ ı — ^
⊥ > ı ~ ◡ ı ⊔ ı ~ ◡ ı ⊔ ı ~ ◡ ı — ^
⊥ > ı ~ ◡ ı ⊔ ı ~ ◡ ı — > ı — ^

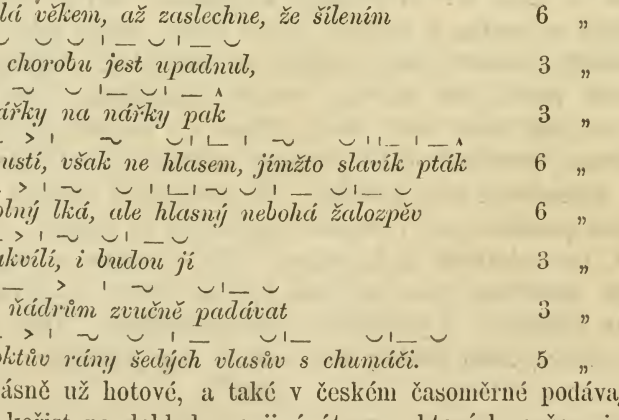


*Půvabná Danae snášela též tu strasť*
*Božský pohřešujíc den v kovových síních.*
*Úpěla tam v podzemní kobce tmavé uvězněná*
*Ač slavná byla svým původem, ó drahá,*
*Zeusův ač zlatodeštný byla plod pěstovala,*
*Vždyť mocná veleděsná osudův jest moc;*

Když k těmto šesti veršům přidáme ještě tři *eef:*

*Ni sláva jí, ni války bůh* > ı — ◡ ı — ◡ ı — ◡ ı —
*Ni hrad, ni ploužící vodou* > ı — ◡ ı — > ı — ◡ ı
*Se loď černá nemůž ujíti.* > ı — > ı — ◡ ı — ◡ ı — ◡

obdržíme sloku z devíti veršů složení toho: *aabcbceef;* dvojřádka *(aa)*, čtvero veršů střídavých *(bcbc)*, a na konci zas dvojřádku *(ee)* s klausulí. Spřežitost veršů v takové sloce může býti ještě umělejší. K jedné dvojřádce přijde druhá *(aabb)*; opětovací sloka ta opětuje se zas a uzavře dohrou ku příkladu *aabbaabbc*:



> ı — ◡ ı — > ı ⊔ ı ~ ◡ ı — ◡ ı — ^
*Jistoť, že máť z dávných odchovaná tu dnův,* 6 stop *a*
> ı — ◡ ı — > ı ⊔ ı ~ ◡ ı — ◡ — ^
*Bílá věkem, až zaslechne, že šílením* 6 „ *a*
◡ ◡ ◡ ı — ◡ ı — ◡
*V chorobu jest upadnul,* 3 „ *b*
~ ◡ ı — ◡ ı — ^
*Nářky na nářky pak* 3 „ *b*
— > ı ~ ◡ ı ⊔ ı ~ ◡ ı ı — ı — ^
*Spustí, však ne hlasem, jímžto slavík pták* 6 „ *a*
— > ı ~ ◡ ı ⊔ ı ~ ◡ ı — ◡ ı — ◡
*Bolný lká, ale hlasný nebohá žalozpěv* 6 „ *a*
— > ı ~ ◡ ı — ◡
*Zakvílí, i budou jí* 3 „ *b*
— > ı ~ ◡ ı — ◡
*K ňádrům zvučně padávat* 3 „ *b*
— > ı ~ ◡ ı — ◡ ı — ◡ ı — ◡
*Loktův rány šedých vlasův s chumáči.* 5 „ *c)*

Básně už hotové, a také v českém časoměrné podávají ještě hojnou kořist na doklad pro jiné útvary, kterých ovšem jest více možno, nežli jich kdy které výkonné básnictví vtěliti může. Složení i počet jich tvoří vlastně mathematickou otázku. Nejdřív nadchází prvek *a*, z něhož opětováním vznikají skupiny dovolného počtu veršův.

Pak dvojřádka *ab*, z níž opětováním i protikladem vznikají sloky sudořádkové, a mimo to připojováním lichého verše rovnoběžná řada lichořádkových. Z trojřádky *abc* oběma principy vyjde ještě více slok a tak čím více prvků přiberem, roste počet slok. Všechny útvary kombinatorské analyse se dostavují, přestavy prosté i opětovací, sestavy, obměny prvků několika počátečných čísel. Vezmeme-li k objasnění četnosti jen pět prvků *a, b, c, d, e* a provedeme-li oba principy na nich, totiž opětování i protiklad nevylučujíce ani útvary samosvojné, obdržíme přestavy jich s opětováním podvojným. I vyjde možné množství jich 37800. V básnictví výkonném jen malá část se skutečně objevuje a sice zvláště ty přestavy, kterýchžto celek snadno přehlednouti lze, čímž dojem aesthetický spíše se dostavuje. Tak jest ovšem s těmito přestavami: *abcdeabcde, abcdeedcba, abc de de cab, ab cde edc ab.*, až ku prostě opětovací *aa bb cc dd ee.* Tím hojnější a složitější vzejdou útvary, když vezmeme více prvků, ač nám potřeba není, sledovati jich dále.

Sloky v užívání už vešlé dovoluje si básník změniti; provede jiné pořadí veršů, nebo přibere místo předepsaných jiné verše a podobně. Při tom všem mějž jen na zřeteli, aby změna měla jakýs důvod aesthetický neb aby nastalo vyrovnání přiměřené. Tak zajisté když závěrka adonická při dvou slokách sapfických se postaví na počátek:

*Tam-li mi jíti,*
*Kdež barevný skví koberec se vesny,*
*O ploty břečtan spanilý se víjí,*
*Vířejí v jasném klokoty kde modru:*
*Či kde ve střemchách se honí větérky,*
*Kde v tichu slavném štěhotá slavíček?*
*Pod skalím či snad při živé studánce*
*Útěchy najdu?*

je to sice změna, ale povstane nový celek, souměrná sloka, známá a přec nová: *abbb bbba.* Též tři sloky v jedno se spojují, zvláště oblíbeným trojrázem, když dvě první sloky obsahem svým proti sobě stojí a v třetí sloce vyrovnání se děje; totě spojování trilogické (trojné), povstane sloka a protisloka se závěrem čili dohrou (viz ostatně níže). Nebo v ustálené sloce změní se něco na jednotlivých verších, delka jich — na příklad:

*Šťastného mládce jejž ruka smíření,*
*Zlých osudův i mému národu popřeje,*
*By vlasti pustý chrám vystavěl opět,*
*Jej věsti velebí má píseň.*

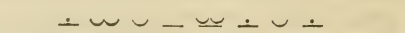
Jako jednotlivé verše, tak i celé sloky volně vymýšleti může básník; dbej toliko, aby v útvaru novém rythmus přece sám sebou vynikal, tak že by zase čtenář mohl jej schematem metrickým naznačiti a zákon jeho bez dlouhého skoumání vytknouti. I bude přední potřebou, aby u vnitř verše jednoho šetřeno bylo stejnodobosti stop, pak aby verše samy dle jistého aesthetického vodítka spojovány byly. Nešetří-li těchto zřetelů, vznikávají útvary, které bychom jakživi za verše nepoznali, a když, přece jejich zákon sotva vypodobili. K ulehčení úlohy té přidávají básnící ku plodu svému metrický obrazec, jejž u verších svých vtělili; porovnáním předchozího obrazce s každou jednotlivou slokou vzniká pak ovšem záliba, neboť vidíme, kterak důkladně básník úlohu sobě danou provádí. Ale záliba jen potud se jeví, pokud porovnáváme onen zevně daný obrazec se skutečnou slokou, báseň tedy nestojí sama za sebe, její dojem metrický neproudí z ní samé, nýbrž z poměru, v němžto však jeden člen jest zcela nepodstatný, zevnější. Ku příkladu ze sloky:

*Hle ta země celá se skví v šatě jarním,*
*Nevěstí tucha plá jí ve hlubinách,*
*K veselým jasotům se tvorstvo unáší:*
*Já jen opět truchliti mám!*

snadno vyslyšíme rozměr a důsledně naznačíme jej co logaoedy s předrážkou, neb co trojřádku anapaestickou s logaoedickou klausulí. Kdežto ve sloce:

*Tak vysoký pne vzhůru se Radošt!*
*Kryje v oblacích hlavu svou starožitnou,*
*Kryje ve střevách země základy své:*
*Tak panuje důstojný horám.*

jest rytmus velice neurčitý, zákon jeho, je-li vůbec jaký, nevyznívá z veršů samých, a tak musil básník připojiti jeho schema:



Metrickými známkami zachytit můžeme každou postoupnost dlouží a kratí, jak maně do mysli vstoupí; zda-li však znázorňuje rythmické dílo umělecké, je druhá otázka. V té nahodilé hromadě slabik musí být jistý řád, jednota v rozmanitosti, takt. Ovšem jednota sloky jest jiného druhu než jednota verše; verš sám jest jednodušší útvar, jeho jednota jest tedy také jednodušší, vyslovena v příkaze, aby jeho složky byly sobě rovné co do trvotu a do dů-

kladu. Jeho jednota je skutečná stejnoměrnost. Jednota sloky jest vyššího druhu; můžemeť ve sloku spojovati verše nestejné i co do délky i co do rodu, tedy různost nejvolnější zde — nicméně nadevším konečně jednota svítati musí. Rozdílné verše, různé rythmy, které se v ní vyskytují, musí býti sloučeny jako členové organismu, vyrovnací závěr činiti sloku ladným celkem, na němžto nejen svoboda, mnohost, nýbrž i zákon, jednota se jeví. Když toho není, pak považujeme verše v jedno spojené za pouhý odstavec básně, za sloku, která slokou býti přestává, za sloku „divokou“. Jako jsou periody buď souhrny vět souřadných, nebo sestavy vět v různých stupních řaděnosti, všeobecně však obvětí s protasí a apodosí (návětím a dovětím): tak máme i sloky onoho prvního rázu, skupiny a sloky opětovací, jakož na dalším stupni sloky spletitější, na kterých můžeme opět vytknouti tu dvojici, poloviny neb úměrné sobě částky dvě (kontrast i kontrapost), jakési vzhůru dolů, stoupání a klesání, vrchol mezi nima neb ráznější závěr na konci.

## §. 31. Spojování slok.

Ze slok pak skládáme celky ještě objemnější, totiž soustavy umělé, které určitým dojmem svým už k jednotlivým útvarům básnickým přímo se táhnou. Ješto sloka obdobna jest složitému souvětí, bude více slok tolik co řada souvětí spojených, totiž co celek myšlenkový řádně rozčleněný. Za každým souvětím nadchází rozhodné dělidlo s přestávkou spojené, a rovněž za slokou jest přestávka a sice větší než za jednotlivým veršem. Věc je přirozena a pozorovati ji můžeme při čtení slokových básní, kterak myšlenky, hlas, rozměr, vše spěje ku bodu závěrnému (klidu neb vrcholu) na konci sloky. Pak teprve se pojí k ní sloka následující. Námitka z některých básní starých nás v tom nezviklá; neboť není podložena větším počtem případův a též tam, kde se skutku věta rozestírá do následující sloky, bývá aspoň značnější oddělení; kde nebývá, tam se nám něco příčí as tak, jako kdy slovo z jednoho verše do druhého se přelamuje. Jako jsme v zásadě drželi přestávku na konci verše, rovněž tak rozhodně držíme ji na konci sloky, toliko delší trvot jí propůjčujem. Jestliže onde přestávka všeobecně vzato odpovídá slabším dělidlům, čárce a středníku, odpovídá přestávka na konci sloky dělidlu nejsilnějšímu, tečce. Jako veršem věta, slokou celá perioda tak soustavou slok celý organismus myšlenek se pronáší (vyslovuje) v úpravě ladné. Jednota soustavy

slokové je tedy opět vyššího řádu, totiž připouští ještě větší rozmanitost a obsahuje jednotu prostších útvarů v sobě. Jednota stopy jest nejužší: několik, dvě neb tři, málo kdy čtyry slabiky, buď stejně dlouhé, nebo v průhledném poměru delky k sobě stojící. Verš je tatáž stopa buď bez proměny nebo s vyrovnanou proměnou se opětující, čímž pevné rozměření mluvy účinněji do mysli se vštěpuje; sloka zbudována z veršův přivádí nový živel rozmanitosti, jenž konečně v soustavě svého vrcholu dochází. Avšak jako každá další fase vývoje všechny předchozí v sobě obsahuje, tak i soustava slok může jeviti jednotu v onom nejprostším způsobě a zas splétati se ve schemata nejpestřejší.

Sloky se k sobě jednoduše kladou, složení stejnosloké; — příkladem jest báseň, v níž jedna sloka několikrát se opakuje. Skutečnými doklady „slokové básně“ výhradně tak zvané je takměř většina plodův lyrických za staré i za nové doby. Nebo má báseň složení různosloké, kdy se k sobě kladou sloky různé, ale podle jistého zákona více méně patrného, neb i libovolně, pouhé odstavce z více méně veršův (sloky divoké). Buď se při tom nepozoruje žádná protiva, která by celek soustavy pronikala, ačkoli zákon jeho zřetelný jest: soustavy sledosloké. Anebo pozorujeme protivu, podložené rozdělení ve dví, tak že částka ku částce se má jako dvě strany v symmetrickém obrazci. Takovým říkáme soustavy souměrné, čili poněvadž sloka s jedné strany stojí proti sloce své s druhé, též soustava protisloká. Která sloka ku které náleží, zjevuje se na jejich složení, jež jest shodné, sloky tedy jsou co nejpřísněji soutvárné. Zevnější forma na nich je stejná, rozdílně však jsou jich obsahy; činí tedy dojem párku, dvé zjevův k sobě náležejících a na sebe ukazujících, čímžto živel harmonický do postupu slok se dostává. Veškeré útvary tyto zas na počátku neb v prostředku neb na konci mívati mohou zvláštní sloky, čímž ještě hojněji se komplikují. Jsou tedy buď ryzé, jakž právě vytčeny jsou, nebo smíšené, když jiné členy do hlavní soustavy jich buď volně neb dle zvláštního vodítka se vkládají, vložky různých veršův neb celé sloky tak zvané sousloky.

Majíce skládání slok objasniti schematy, zvolíme velké písmeny. Značí-li $A$ sloku určitého tvaru, bude báseň stejnosloká obdobou několika větám složeným, však souřaděným znázorněna jednoduchou řadou $A + A + A + \ldots$ Značí-li $B$ a každá další písmena sloku jiného tvaru, bude pro báseň různoslokou schema: $A + B + C \ldots$

Soustavu protislokou, když příslušné protisloky písmenou čárkovanou vytčeny jsou, naznačíme takto:

$AA' + BB' + CC' + \ldots$ čili $\begin{array}{c|c} A & A' \\ B & B' \\ C & C' \\ \vdots & \vdots \end{array}$

Do ní přicházívají vložky, buď volné co do rozměru, s okolními slokami nesouvisíce, pouhé to skupiny nebo opět sloky zvláštního útvaru, sousloky, — anebo vázané docelující okolní sloky i co do rozměru s nimi souvisíce. Z těchto posledních pak zejmena bývá předsloka, předzpěv, předehra, (προῳδός); *P* známka jeho v obrazci:

$$P + AA' + BB' + CC.$$

Pak mezisloka, mezizpěv, mezihra *M* (μεσῳδός) v prostřed mezi slokou a protislokou: $AMA' + BM'B' + CM''C' + \ldots$ Konečně zásloka, dohra, dozpěv, *Z*, za některým neb za každým párem slok položená (ἐπῳδός):

$$AA' + Z + BB' + Z' + CC' + Z'' + \ldots —$$

Zkrátka opětuje se zde týž poměr, jejž má svrchu verš lichý k sloce: tak zde sloka sama k soustavě slok.

Za příklad uvádíme žalozpěv Antigony. Nejdřív počíná sbor, idealní divák, an ohlašuje, že Antigonu k smrti vedou, — zpěv úvodní, vložka či sousloka 1, v rozměru anapaestickém. Následuje sloka I.; rozměr je logaoedický, a sice řady glykonické (čtyrstopé), po dvou k sobě v jeden verš připojené, v prvním odstavci adonikem uzavřené: *aaabaa*. Potom sbor pronáší vložku 2. v rozměru jako v prvé anapaestickém, načež následuje protisloka I. téhož tvaru jako sloka I. Sbor odpovídá opět v anapaestech — sousloka 3. Následuje sloka II; rozměr v prvním odstavci logaoedický, tři verše šestistopé *aaa*; v druhém dva verše čtyrstopé a pětistopý záverš *bbc;* konečně v třetím odstavci rozměr chorejský, první a čtvrtý verš šestistopý (*d*), prostřední dva verše opět složené ze dvou čtyrstopých řad (*e*), tak že je schema této sloky II: *aaabbcdeed*. V následující vložce 4. odpovídá sbor zas chorejským taktem (jamby s rozvody), načež protisloka II. týmž rozměrem jak sloka II. probíhá. Po ní vložka 5, rozměrem 4té, — a konečně dozpěv Antigony, sedm to řad čtyrstopých, jež různě sestavují; ku příkladu do prvního verše dvě, ostatní prostě za sebe kladouce, tak že by bylo schema: *abbbbb*.

**Sbor.**

*Vložka 1. Úvod.*

Teď zákona sám nešetřím víc,
Když věc tu vidím, a nemožno mi již
Toky proudících se slzí udržeť,
Když spatřuji Antigonu kráčeť
K věčnému tu spánku na lůžko.

**Antigona.**

*Sloka I.*

Zde občané vlasti mojí vidíte cestu mě již konať
Poslední, a tu slunce tvář krásnou již naposledy zřím,
Víc pak nikdy — neb mě volá věčný Hades ještě živou
Tam k Acherontu.
Není sňatku mi slastí dopřáno, ještě svatební zpěv
Nikdy mě neslavil — tam nyní Acheron ženich jest můj.

**Sbor.**

*Vložka 2.*

Vždyť oslavu ctnou si vyzískavší
Do tiché kráčíš tam říše duchů,
Neklesla jsi zlou hubená nemocí,
Ni mečů krvavých jsi nepadla ranou;
Ale věrna citům vlastním jediná
Za živa vstupuješ tu ku Hadu.

**Antigona.**

*Protisloka I.*

Ach vím o smutných osudech Frygické Tantala dcerky. Tuť
Nad příkrým Sipylem kamenné obrostlo roucho celou,
Jak břečťan kolem se vinouc. Tam ji věčné deště moří,
Jak v lidu pověsť,
Aniž sníh ji opouští, tam v smutku svém slzavým máčí
Šíji okem! Ku stejnému zlý mě osud volá spánku!

**Sbor.**

*Vložka 3.*

Ona nesmrtná byla — plémě bohů —
My však smrtných jen plod jsme lidí.
Ten osud přec s dětmi bohů stejný
Velkou vždy ti oslavu získá!

**Antigona.**

*Sloka II.*

Ach, ach to posměch jen! ó božstva má rodinná!
Nač chceš se mi ještě rouhať, dříve než umru.
Ó ty rodiště milé, šťastni vlasti lidičky!
Ó ach!

Vás, proudy zřídel Dirckých,
Vás, hájiny Theb bojovných,
Vás všechny za svědky vzývám, hle!
Jak bez slzí drahých miláčků, jakým
I zákonem se bráti mám k žaláři hrobky té nové,
Ó já nešťastná!
Živou nejsouc, ani nebožkou,
U zesnulých mám živá přebývat.

**Sbor.**

*Vložka 4.*

V smělosti kráčejíc vždy dál,
Odvážlivá! na Diky trůn
Jsi vrazila mocně, dítě mé,
A otcům boj vedeš podobný!

**Antigona.**

*Protisloka II.*

Ó jak budíš ve mně památky velmi bolné!
Vzpomněl jsi na žal mi otcův, též i na strasti
Nás tu všech, ondy tak
Slavných z Laja potomstva.
Ó ach!
Hříšná máteř s lůžkem svým!
Vlastní krve smíšení! krev
To otcova s neblahou matkou,
Z níž já i někdy pošla jsem neblahá,
A tam se nevdaná, nežehnaná vracím v spolek jejich.
Ó ten neblahý
Sňatek, v nějžs bratře byl kdy vstoupil!
Mne pak žijící zničils smrtí svou!

**Sbor.**

*Vložka 5.*

Povinni arci lásku jsme,
Kterému však je dána moc,
Tomu vzdorovat nemá člověk.
Tě vlastní v zhoubu vrhla vášeň.

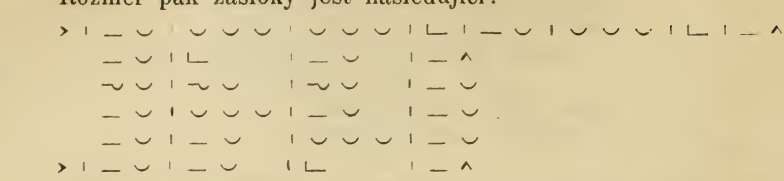
**Antigona.**

*Zásloka.*

Bez soucitu, neoželena, bez sňatku, nucena kráčím
V dráhu svou určenou.
Spatřiti více nemám ubohá tu
Záři oka božího jasnou.

Přítel ani tu nezapláče
Nad truchlivým hrobem mým!

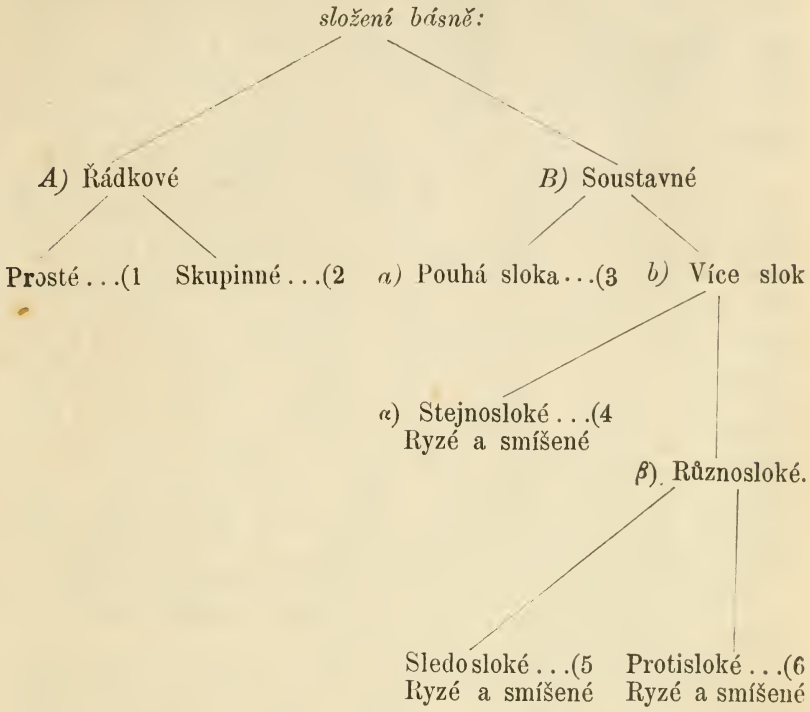
Rozměr pak zásloky jest následující:



V takovém rozvětveném pořadí slok jest každá částka časoměrně určena; od trvotu jedné slabiky, k stopě, k verši, k sloce i k celku, jakož i přestávky, které na příslušná místa se kladou. Rythmika se tu vztahuje na celek. Jako myšlénky jednotlivé svými větami, tak postup časový zachycen jest, ve větších i menších oddílech až ku prvkům svým. Metrickou budovu prohlížíme pak jakoby hotova stála před zrakem naším, vidíme ji a vnímáme do podrobna rozměřenost její. Zde mluvíme o metrice či o měrnosti, ač je to pojem vzatý z poměrů prostorových, jako zas na druhé straně při výtvoru stavebním o eurythmii, ač je to pojem vzatý z krásna proběhacího, naznačující aesthetické rozdělení proudu časového (tedy as libočasoměrnost). Jako vůbec čas prostorem a prostor časem, tak ve zvláštním případě zde krásno ustalovací a proběhací na vzájem se objasňují. Též přestávky, menší na konci veršův, větší po slokách a největší mezi novými řadami slok náležejí v podstatu rythmického díla a naznačují se buď známkami uvedenými nebo zůstávají ponechány vkusu osob celou báseň provozujících. Bylo by tedy básnické krásno vysloveno rythmicky čili báseň co do zevnější formy složena řečí vázanou totiž veršem buď *A*) řádkově nebo *B*) soustavně. V oddělení *A*) jest složení zas buď 1) prostě-řádkové neb 2) skupinné. V oddělení *B*) pak tvoří celá báseň *α*) jedinou byť sebe delší soustavu veršů — pouhou sloku... 3) Nebo *b*) jest v básni více slok, a tu opět buď *α*) všechny stejné — složení stejnosloké ... 4), — nebo *β*) jsou sloky různé, kteréž opět buď za sebou prostě postupují či sledují — složení sledosloké ... 5), nebo ještě v souměrném obrazci proti sobě stojí — složení protisloké ... 6). Ve všech případech do vícesloké básně mohou býti jednotlivé verše na různých místech vloženy, tak že rozeznáváme ještě ony útvary ryzé a smíšené. I pro případy, kdy zevnější forma nevyhovuje požadavkům, máme příhrady a názvy jim přiměřené: útvary porušené, zkomolené, neúplné, zlomkovité,

až ku pouhým pokusům břídilským, úryvkům, nástinům (skizzám) a troskám.

Uvedeme-li všechny případy v dichotomické rozdělení, obdržíme následující přehlednou desku o zevnějším




Jakožto nejočitější rozdíl utkvěl v obecné paměti onen hlavní mezi řádkovým a slokovým složením. To jest i lidu za všech časů srozumitelno. Ješto množství básnických zjevů však příliš veliké jest, nutno, aby se dalšími dělidly rozdělení zpodrobnilo.

Z takových soustav buduje se dále složitější soustava, soustava ze soustav. Velký celek básnický může totiž býti složen řádkově avšak u volných odstavcích spojených zas v odstavce větší tak zvané zpěvy (canto), což jest přece složení nejjednoduší, — aneb obsahovati všechny ony vytčené živly a spojovati je v jedné vyšší umělecké jednotě. Obsahuje tedy části, ve kterých verše prostě po řádkách neb ve skupinách neb v odstavcích volných následují; na jiném místě stojí jediná sloka samostatná, jinde zase více slok stejných po sobě jde, nebo zcela různé sloky sledují sebe anebo konečně v protislokém průběhu jinými živly protkané. Všechno to

pak jako umělá nádoba v příhradách tak rozměřených naplněno tekutým zlatem básnického obsahu, jemuž ona budova je vlastně jen viditelnou kostrou. Všechno jest objímáno jedinou vládkyní eurythmií: ano, tak jako se říká, že nejsložitější symfonie je vlastně jedinou velkou melodií, tak i největší, ze všech vytčených částí složená báseň je vlastně jedinou velkou slokou: v pouhé sloce, v našem čísle 3) nalezá celá ta řada nižších pojmů místa dost — a ostatní se skládají z ní — totě tedy náš nejčelnější obtěžkaný pojem. Máme totiž z onoho výčtu následující řadu:

1. v složení řádkové, 2. skupinné, 3. pouhá sloka, 4. složení stejnosloké, 5. sledosloké, 6. protisloké. Mezi všemi vyniká pouhá sloka (3), předchozí členové jsou v ní, zápětní jsou z ní, aby na konci zas dávaly ji. Za příklad nejdokonanější konečně obou krajních členův nemůžeme zde uvésti celistvého nic, ježto vše jest příliš objemné, nýbrž jen poukázati k hrdinskému „slovu“ a k společenskému „činu“: epos a drama jsou to, stojíce na obou krajích řady a čelíce k Homerovým zpěvům i k dramatickým hrám řeckým. V básnictví novověkém se věc opětuje. Dávný epos už pouhou k němu poukázkou jest odbyt; složení řádkově — tedy jednoduše, ač volné odstavce a větší „zpěvy“ jej rozčásťují; další rozbírání rozmanitosti jeho náleží jinam. Na drama však jakožto na nejumělejší soustavu různorodých částí si musíme posvítit.

Vizme zejmena, jak jest sestrojena zevnější forma tragoedie hellenské aspoň v jedné fasi své:

Nejdříve a nejpatrněji různí se část rozmluvná (dialogická) a část sborová (chorická). V části rozmluvné rozvíjí se vlastní dramatické jádro, jednání postav a řeči je provázející. Jakkoli jinak ještě podrobněji dělívá se část rozmluvná, v proslov (prolog, πρόλογος), první rozmluvu, v níž hlavní situace se vykládá, v pravé vlastně tak zvané výstupy (epeisodion, ἐπεισόδιον), a konečně v rozmluvu závěrnou čili doslov (exodos, ἔξοδος): přece co do zevnější formy mají všechny ráz pouze skládání řádkového. Verš jest známý trojměr jambický se svými pozměnami i volnostmi. Forma zde není sice přísná ale veskrz vázaná, rythmicky upravená; její volnost uzavřena v určitých mezích.

Kolem toho pevného podkladu, jako vzdušný zelený břečťan kolem silné mříže kmitá a vine se bujná letorost zpěvu sborového. Ač drama samo vznik svůj vzalo z výlevů dithyrambických, zajisté ze zdroje lyrického, on tedy to dřevnější jest, přece v uměleckém útvaru výhradně drama nazvaném, nám větší váha spadá na část

rozmluvnou, jakožto nositelku děje. Vývoj onen podrobně vylíčit, náleží v úkol dějepisu. V pronášení dramata však asi všechny způsoby se stýkaly: přednes prostý, ač za příčinou velkého prostoru velkopádně stylisován, recitativ i zpěv. Při prvním vystupování svém na jeviště přednášel sbor pochod vstupný (parodos, *πάροδος*), rozměrem anapaestickým, a rovněž na konci zas odchod (afodos, *ἄφοδος*). Mezi každá dvě epeisodia vkládán sborový stasimon (*στάσιμον*) čili zpěv se stanoviště, vážná, v rozmanitých rythmech pronášená lyrika, úvahy nad událostmi sběhlými, výstrahy, těchy a tuchy. Zpěvy tyto provozoval celý sbor, kdekoli však nadešlo protisloké složení, stála vždy jedna strana proti druhé. Vedle těchto hlavních průjevů vyskytaly se někdy menší zpěvy říznějšího rázu, křepkého pohybu, živé a pohnuté, na rozdíl od oněch stasimů nazvané hyporchemata (*ὑπόρχημα*). I představuje sbor diváka obyčejně nestranného, právě „idealního“, jenž někdy též rozdvojen jsa jedno pásmo představ svých druhým doceluje nebo obě proti sobě v pravý kontrast přivádí, ba někdy, kdy důležitý, úchvatný okamžik nastal, kdy rozechvění jeho nitra přílišné vlny hází, také do rozmluvy s osobami vášnivěji se vplítá, jakoby sám též hercem se stával. V těchto případech ne celý sbor, nýbrž jen sborovod (*κορυφαῖος, ἡγεμών*) totiž náčelník sboru mluvil zaň. Sbor byl tedy postaven na rozhraní mezi jevištěm a hledištěm, nebyl hercem, nýbrž spíše vyrovnatelem extremních nálad; jen za zvláštních okolností zasahoval do hry samé, a s druhé strany zas dodával výrazu citům, které asi obecenstvem vlály. I byl jakýms prostředníkem mezi hercem a divákem; z jeho prostředního postavení se vysvětlují i neshody jeho, stále ubývání jeho důležitosti, i výhoda, že básníci mohli v podobě lyriky rozjímavé vysloviti mnoho, co by jinak nebyli dali do úst hercům svým, že tedy nemusili do samomluv tolik strkati, an sbor to tehdy vyslovoval. Ostatní o sboru viz v knize III. při dramatice. Říkání jednotlivých herců, též tedy lyrické části, ale zřídka se objevující, byly tak zvané samozpěvy (sola, monodie, *μονῳδία*); a když více herců střídavě se účastnilo v nich, zvány jsou výhradně zpěvy s jeviště (*ἀπὸ σκηνῆς*), neboť obyčejně s jeviště se nezpívalo. Když herci i sbor střídali se ve zpívání, což se dělo právě při společném značnějším pohnutí, právě v náladě tragické, povstal žalozpěv, (kommos, *κομμός*), probíhající v rozměrech kosých, na pohled nezřízených a přece nejvýš uměleckých.

Všeobecný pohled na tuto rozčleněnou stavbu poučí nás, že

výstupy a sborozpěvy jedny druhým vložkami byly střídajíce se, a jen při zvláštních příležitostech ony menší vložky solové, žalozpěvy a hyporchemata se ozývaly. V zevnějším obrazci tedy nadcházejí nejdříve vstup čili výklad (exposice) a pak střídavě výstupy rozvinujícího se děje s úvahami o něm a všeobecným rozjímáním: I. Prologos. II. Parodos. III. Epeisodion 1. IV. Stasimon 1.
(⏑ –) (⏑ ⏑ –) (⏑ –) (různé rythmy, *sloka i protisloka*)
. . . a tak se střídají dále Epeisodion a Stasimon . . . . až ku konci, kde děj se rozvinul a spadá, přicházejí zvláštní vložky (žalozpěvy a p.) a poslední *X.* Epeisodion, *Y.* Stasimon a konečně *Z.* Exodos všechno zavírá. Jakož báseň dramatická sama složena byla veskrz určitými rozměry, takož v představení svém provázena byla odměřenými pohyby a celé okolí přiměřeně upraveno, tak že ladné míry stejně sluchu i zraku se dojímaly.

Tak jest tedy celé drama soustavou ze soustav. Počátek jeho děje se veršem jambickým, pak zaznívá pochod v. anapaestickým, zas verš jambický, za nímž jiné umělecké metrum neanapaestické následuje. V tomto střídání mezi jambickou recitací a zvýšeným zpěvem slokovým dostoupí celek svého vrcholu i spádu, aby jakoby zotavující přetržka sem tam vpadaly rythmy živější, rozhodnější, až konečně vše podobným způsobem, toliko kratšími odstavci dozní. Budova rythmická se dokonala co samostatné dílo umělecké, které už o sobě se líbí. V živém provození svém přibírá ještě jiných půvabů, čímž dojem zajisté nadevše popsání se zvýšil. Na počátku při zvucích vlastních slov pochodních přitáhl sbor, aby pak stále podle jiných rozměrův umělé a přece vážné pohyby prováděl, řekli bychom tance. Co se týče aspoň zdáli dojmu samého, nelze hned beze všeho spojiti náš tanec a zpěv, říci na příklad, že by za naší doby do tančírny při hudbě méně hlučné, za to však sami pochod zpívajíce přitáhli 24 párové, pak že by tančili čtverylku, ale přísně podle pravidel ne jako nyní se obyčejně děje, kdež ne tančení nýbrž chození se provádí; při tom by sami hudbě přizvukovali pronášejíce naše známé národní písně. Ovšem už to bylo by pěkné divadlo, se kterým nynější zuření neb nedbání ani porovnati nelze. Ale mysleme si, že každá figura má svůj vlastní zpěvný celek, vlastní báseň souvislou a že všech šest figur tvoří zase vyšší celek; že báseň sama pro příležitost tuto zvláště složená, přece básnickými půvaby oplývá. Tím směrem počnouce

dojdeme konečně blíž k dojmu z dramata celého: místo nočního osvětlení modré nebe a Homerovo slunce; místo párkův mysleme si dokonalé mistry orchestiky, vážené občany athenské, muže, „kteří jakožto vojíni znali nejen přísný řád taktický, nýbrž k lepším stavům náležejíce jemný cit pro hellenskou slušnost a pro hellenský lad míti musili“. Přednášejíce mohútné zpěvy básníků svých, vypodobovali spolu rythmický postup zvláštními pohyby na jevišti, ve kterých umělost, souměrné, spletité figury oko poutaly i překvapovaly, — zkrátka tančili, můžeme-li to s pozměnou nyní tak nazvat. Lépe jest podržeti tu staré jmeno pro vyšší tento druh rythmického pohybu těla: orchestika. Ona jest širší co do rozsahu, obsahujíc v sobě všechno to, co my nyní tancem jmenujeme, půvaby krásných těl i působení přímé na smysly prosté, jakož i jiné umělé pohyby, které by pro nynější tanec příliš vážné byly. Řekům byl tanec nejen společenským požitkem neb dráždidlem, nýbrž i uměním. Nejen sebe blažiti, též divákům lahoditi chtěli tancující.

Mezi výkony orchestické mísil se výstup, též určitým ale jednodušším rozměrem probíhající, slavnostně mluvený, tak že nebylo taktu, nebylo slabiky, která by maně v osnovu se byla vloudila. Ohlížíme-li se ještě po jiném porovnání, shledáme konečně, že opera nynější také jen s velikým obmezením nám může provozování antického dramata objasniti. Sbory, sola, recitativ, — totě jsou chory, monodie, dialog; ale jiné zase schází, a — což hlavní věc — hudba moderní tak vyspělá jest královnou v opeře, tak že před jejím dojmem ostatní blednou. Kdo chtějíce operu zdokonaliti za vzor pro ni vyhlašují antické drama, zapomínají na hudbu, na ten její nezdolný půvab, jímžto, jakmile vystoupí ve spolku všech uměn, vládne nad nimi nade všemi. Drama hellenské nebylo takovou jednotou, aby v něm hudba i báseň po stejných podílech vážily — mělať hudba hodnotu podřízenou: jakož ani opět opera není takovou jednotou, ale z příčin opáčných, an hudba naše převáží text. Spolu patrno, že kdo se k témuž dramatu utíká, komu je forma nynější opery příliš úzká, nepohodlná, a kdo proto po bezformosti touží, že ten se špatnou se potázal, když antické drama za vzor povýšil. Tamť právě vše do nejmenších záhybů jest určeno a zformováno — onoť je přísnější, nežli nauka hudbodramata, a má svůj velmi rozvětvený zákonník.

Ne u všech zjevech svých rythmika vystupuje s dokonalostí stejnou, ješto ne každé rythmizomenon všem jemnostem proudu časového se podrobuje. Na řeči lidské však co možná zdokonaleno

zjevuje se rythmické dílo v dramatě řeckém. Zde má svůj půvab, zde můžeme tuto stránku dramata považovati za něco samostatného, což by se líbilo i kdybychom slovům dramata nerozuměli, tím spíše líbilo, když k němu i tanec přistupuje. Ba kdyby básnická hodnota obsahu nepatrná byla, ona ušlechtilá forma jej povznáší a mnohému zdání zlata propůjčuje, co z jiného kovu jest. Dojímá se nás jako spořádaná spousta rozmanitých vln v ladných tvarech vzniku a zániku, nehledíc k tomu jaká kapalina je nese, — zda voda obyčejná neb léčivá, sladká či slaná, ba ani zda voda či líhovina, zda hmota či samý duch: neb ne ten material se líbí, nýbrž to vlnění samo co vlnění. Člověk necvičený podlehá jeho dojmu, ale ani netuší, z čeho ten dojem vlastně proudí. Přednes antického dramata svědomitý a dokonalý nás v tom utvrzuje. V té věci stává obdoba s moderní operou, an zde také jímavá hudba k textu nejbídnějšímu se druží, jen že hudba ještě důkladněji zálibu na sebe strhá a nedostatky básně zakrývá. V hudbě novověké sice rythmika ještě uměleji a hojněji se vyvinula, avšak tu jest mimo mluvu. Proto pravili jsme, že rythmika v obvodě mluvy, pokud tedy na slova srozumitelná se klade, v řeckém dramatě vrcholí. Teprva však v hudební skladbě dochází rythmika vlastního konce; tam krásno časoměrné, o němžto jednali jsme ve Všeobecné Aesthetice (§. 52.), dokonává se na složitější dílo umělecké. Neboť v hudbě máme ještě sluch i známky pro takové rozdíly časové, kterých ku slabikám užiti naprosto nelze; pro rychlost nemohli bychom jich vysloviti. Hudba antická byla v dramatě vždy hudba hlasová, zpěv a provázení hudebními nástroji vždy velmi jednoduché. Za to právě časomíra jazyka samého mohla tím spíše vyniknout. Jí obětovali Hellenové i přirozenou dynamiku slov, totiž přízvuk, jakož to vidíme často v českém zpěvu a sami provádíme všichni, tak sice, že z tohoto českého případu si můžeme velmi dobře představiti, kterak Hellenové při zpěvu se svým jazykem zacházeli.

Několik skladeb básnických bývá druhdy spojeno v jeden souvislý celek, tvoříc úplný uzavřený kruh čili kyklos (cyklus) uměleckých děl. Skládání kyklické však pro metrickou stránku spojených básní nevynáší žádných nových záhad; co do té, setkáváme se s pouhým opětováním útvarů známých. Souvislost je zde myšlenková, obsah jest nití, která díla v hromadě drží jakožto samostatné, též o sobě dokonané a srozumitelné členy celku. Jednání o útvarech mnohočlenných, jakéž jsou trilogie, tetralogie a podobné, pokud obsahem myšlenkovým k sobě náležejí, spadá tedy v poetice na místo pozdější.

## §. 32. Prosodie přízvučná.

Postupujíce pořadím krásen v Aesthetice všeobecné vyvinutým, přicházíme ku krásnu dynamickému, kteréž také se zjevuje na průběhu básně. Jsme v krásnu proběhacím dvojího rozměru, jakž dynamiku, melodii i harmonii v obdobě s temnosvitem a s krásnem barev zváti můžeme. Jakož na jednotlivých zvucích lišíme rozdílné tvoty, takž i rozdílné stupně síly či mocnosti u pronášení jich. Ne všechny slabiky slova stejnou silou se pronášejí; jednu proneseme silněji, druhou slaběji. O slabice oné říkáme, že jí přidáváme zvuku, že ji přizvukujeme, čili že slabika má přízvuk (accentus): toť slabika přízvučná čili silná. Ostatní slabiky slova jsou bezpřízvuké, nepřízvučné čili slabé.

Na řeči nenucené pozorujeme jisté střídání slabik silných a slabých, ale beze všeho umělého řádu. Tíhneme i zde k upravenosti, k dojmu aesthetickému, a jako se líbí vlnění časomíry, pravidelné střídání dlouží a kratí, tak jsme schopni nalézati zálibu ve vlnění přízvuku. Pořádati slabiky v aesthetický útvar vzhledem k síle jich je zrovna tak oprávněno jako vzhledem k délce jich. Ale poněvadž síla je později v řadě krásen, obsahuje silomíra časomíru v sobě, ne v plném rozvoji, ale předpokládá ji. Bere od ní aspoň nejprvotnější útvar, totiž přímku časovou na stejné díly rozdělenou, a dílce tyto vyplňuje zvuky nestejně silnými, tak že silné slabiky se slabými se střídají. I zde nejdřív znamenáme v básni jisté celky, věnujeme-li pozor stránce dynamiky; celky tyto rozkládáme v menší celky a přicházíme ke složkám jednoduchým. Jdeme zde cestou zpětnou, od zjevu daného k částem jeho, podnikáme rozbor, abychom pak cestou opáčnou mohli si počínati souborně. Co do věci pro vnimatele je dříve báseň, pak verš, pak stopa, pak slabika. Kdykoli se něco mluví, objevuje se siloměrná stránka a v ní už sama sebou také časoměrná, byť jen co podklad, co sbírka stejných dob, po kterých se zvukové silostřídní rozkládají. Vždyť naopak kdykoli se celek rythmický, jejž si abstraktně také představiti ba i jinými prostředky provodit mohu, vkládá na řeč, tedy zkrátka, kdy báseň časoměrná skutečně se přednáší, vyžaduje smysl pro různění síly též ohledu svého, totiž ve stopě časoměrné také jedna slabika silněji se pronáší, dostává tedy zvláštní sesílení za příčinou rythmického postavení svého, — totě důklad se svými rozličnými stupni. Důklad i přízvuk způsobeni jsou

sesílením hlasu; totě na nich podstatným znakem. Co někteří na nich chtěli rozdílného vytýkati, neosvědčilo se; řekne-li se, že jeden z nich povstává zvýšením tonu, druhý sesílením zvuku, je to předně neoprávněné obmezování, neboť sesílení rozhodně objevuje se při obou. Zvýšení tonu nastane pak zcela přirozeně, an při okolnostech jinak stejných svazy a blány našich mluvidel při silnějším pronášení se více napnou, za určitou dobu více kmitův a tedy vyšší tony vydávají. Proto všechno vyšetřování, zda přízvuk, zda důklad jest pouze sesílením nebo pouze zvýšením hlasu, musíme prohlásit za vyhozenou práci. Někteří chtěli důklad zejmena co sesílení, přízvuk co zvýšení stanoviti, ale nešlo to, poněvadž i hudba proti tomu čelí. Oba jsou obojím, totiž primo loco zmocněním hlasu, secundo loco zvýšením, z onoho nutně následujícím. Poněvadž ale za účely naučnými jistého rozlišení třeba bylo, stanovilo se odjinud, že zvýšení spíše důkladu, sesílení pak přízvuku sluší. Skanse podporuje stanovu tuto; neboť podobá se zpěvu, totiž bezděky se vtírá zvyšování hlasu na slabikách důkladových a tím poměr vyšších a hlubších tonů vyniká. Že přízvuk je sesílení, od počátku dokládáme; náleží tedy v dynamiku, kdežto důklad co zvýšení tonu v melodiku.

Tak jako rythmika, jest i dynamika svým zvláštním krásnem; zde jen větší nebo menší síla zvuku rozhoduje, co ten zvuk ještě mimo to znamená, o to se dynamické krásno nestará. Proto též o něm může se říci, že k řeči přistupuje, že máme proň hotový smysl, a může ono samo o sobě také vzděláno a představováno býti. právě tak jako hra temnosvitu. Doby rozdílně dlouhé, zplozující krásno rythmické, mohu oddělovati také jednotlivými záblesky, as jako pomocí zvukův — anebo mohu jeden záblesk po celou dobu nechat svítit, ale v druhé době jej zmocnit nebo seslabit. Jako temnosvit obsahuje krásno rozměrné, podobně dynamika rythmiku. Kterak se hotový celek dynamický vštěpuje na daný material jazykový, jest otázka, jižto řeší prosodie, jsouc tu opět naukou o podmínkách, za kterými slova určitého jazyka podvolují se uměleckým požadavkům dynamiky. I bude nejdříve potřeba rozeznati určitě slabiky zřetelem síly; všeobecně řkouc, zajisté jsou slabiky přízvučné a bezpřízvuké. Kolikrát však větší silou slabika přízvučná se pronáší, jest předmětem zpytování fysiologického. Ve skutečnosti jsou poměry dynamické slabik velice rozdílné, jakž to každé zdravé ucho vnímá. Zvláště zřetelné jsou rozdíly tyto, kdy v řeči živé ještě přízvuk věty, důraz a emfase ku přízvuku slova přistu-

pují. Každý, kdo pronášel na hlas báseň, cítil jak musil stupňovati sílu hlasu svého, tu skoro šeptmo, tam silně mluviti, tam stoupati, tu klesati; jak přízvukem vyššího řádu přízvuk slova často se měnil, zde že slovo nad obyčej sesíleno, jinde utlumeno bylo a podobně. A to všechno náleží do silomíry, — neboť ona nejen po slabikách, nýbrž po větších složkách básně svoji síť rozvírá, z čehož dostatečně vysvítá, že stupnice síly jest hojnější, než jak se obyčejně vymezuje. Všechno to určovati, náleží do pravidel deklamace; nám zde běží pouze o základní odstíny v pronášení slov. Ale i zde jest více stupňův než dva.

Můžeme se vztáhnouti v bezpečnou obdobu s časomírou; co tam doba, to zde síla — a zrovna takovéž rozdíly. Nejmenší stupeň síly slabice věnovaný jest onen, kdy se jí sotva tkneme u výslovnosti, tedy pouhý tyk, obdoba to kratě, a znamenaný ◟ nad znějící samohláskou. Stanoveno pak, že slabika silnější, ráz má dvakrát větší sílu, tedy že ráz, pro nějž známka ! nad samohláskou, rovná se dvěma tykům. Ale i jiné stupně síly se namítají; slabika třikrát silnější: ⌜, čtyrykrát silnější ⌞, než základní tyk; konečně užívajíce bodu za známku zvětšovací dáváme mu zde sesilovací úkon, tak že ◟· znamená asi slabiku půldruha tyku, tyk sesílený; slabika ⌜ tudíž rovná se !·, a ⌞ obsahuje šest tykův. A tak pokládajíce normalní ráz i tyk v poměru 2 : 1, i slovy přímo naznačujeme: sesílený tyk, sesílený i seslabený ráz atd. ... celou zkrátka tu terminologii mutatis mutandis obnovujeme, jakáž onde při časomíře se nám zjevila. Celá soustava její přeloží se a známky pouze otočí se o 90°. Mluvíváme-li tedy jen o slabice silné a slabé, o rázu a tyku, zanedbáváme ostatní rozdíly, podobně jako v časomíře kdybychom chtěli jen uznávati dvojdobou dlouž a jednodobou kratˇ. Skutečnost jest v obou případech bohatší. K vůli pohodlí v theorii, abychom poměry spíše zachytit a přehlednouti mohli, vyjímáme z bohatosti té jen něco, omezujeme ji a stanovíme idealní jednoduchost.

Prosodie přízvučná má týž úkol stran silomíry jako svrchu prosodie časoměrná stran trvání slabik. Hlavní pravidla znějí:

I. V českém jazyce považujeme nyní první slabiku slova za hlavní a pronášíme ji silněji než ostatní slabiky, — čili první slabika slova má hlavní přízvuk. Pádný to rys pro obdobu stopy se slovem, a zejmena taktu v hudbě novověké: tamť počíná takt členem přízvučným, což tedy svědčí o převaze hudebního vlivu. Za druhé je to velmi výhodný prostředek slova rozlišovati; beze

všech dlouhých úvah klade se přízvuk na určitou a sice první slabiku a tím nejkratčeji slovo od slova vyráží. Ba jako v hudbě přízvuk na prvním členu taktovním, ani při českém slově zvláště se neznamená, rozumíť se sám sebou. Je to zároveň praktické i hudební přizvukovati první slabiku, proto snad činí tak Angličané a Čechové. Vůbec tíhne v jazycích přízvuk ku první slabice. Předložky, které jsou původně jednoslabičné, tvoří s následujícím slovem jedno sousloví, rovněž tak záporka ne, strhují tedy na sebe přízvuk: do zahrady, nežaluj. O předložkách dvojslabičných (podle, kromě, skrze atd.) to však neplatí, proto značíme: podle cesty; a tak i kdy z dvojslabičné stane se jednoslabičná, přízvuk zůstane slovu: dle cesty. „Pravidlo o první slabice“ jest ustáleno nade vší pochybu, je nezvratné a zapovídá týmž všechno pošinování hlavního přízvuku. Ani s předložek nemá přízvuk nikdy sešinouti se, ba ani tehdy, kdy k tomu zdánlivá příčina se vyskytá, ku příkladu když se má vytknouti důraz nebo protiva.

*Radš nevládnout než vládnout nad kacíři!*
*Na pýchu, svéhlavost svou naříkej*
*A ne na osud tobě souzený!*

Tu chtěli někteří svésti k náhledu, že vyslovovati máme nad kacíři, na pýchu, na osud; posud však úkaz ten nepronikl a nepodjaté ucho v hovoru lidu slyší jen i při zvláštní váze slov: nad kacíři, na pýchu, na osud ....

II. Jako zde slovo své předložce se podvolí, podrobuje si jindy menší slůvka, která jen jednoduchým tykem se pronášejí: Dej mu. Říkají jim slova bezpřízvuká (atona), — a jsou to náměstky, příslovky, předložky, spojky a citoslovce, mluvočástky jednoslabičné, které na své sousední slovo se podpírají: mi, ti, mě, tě, mu, ho, si, se, tu, dle, *a*, *i*, že, by, ač, *ó*, ba i j. Něco obdobného je v jazyce řeckém s příklonami a předklonami tak zvanými (*δός μοι*, *εἰς γᾶν*). Některé jakmile s jinými slovy v nová jednotná slova se skládají, strhují přízvuk na sebe, jiné dostávajíce důraz, zdvojslabičí se: aby, ti = tobě. Avšak i slova dvojslabičná mívají někdy přízvuk vedlejší nebo miznoucí, zvláště když ani

důraz ani délka na nich nespočívá, dvojslabičné spojky, předložky, příslovky, citoslovce, a jiná otřelá slůvka, tak že mohou i na počátku brány býti za dvě slabé slabiky: ale, vedle, tudy, poně, zase, vele, běda, pane, atd.... Při slovích víceslabičných sesiluje příklona poslední slabiku: poslali ho zní jinak než poslali jeho, — což jest obdobno pravidlu řeckému: ἄνθρωπός τις.

III. Tatáž slabika může státi za silnou nebo slabou podle postavení svého, opětně to jakás obdoba, a sice obdoba s posicí časoměrnou. Tak zvláště slova jednoslabičná mění sílu svou nejen podle polohy u větě, nýbrž i důrazem (přízvukem logickým), který na nich spočívá.

*Tvá řeč jest lepší nežli skutek tvůj*, a
*Řeč tvá se líbí, moji neuznali*

ukazují jasně proměnu dotčenou. Důvodův zdroj má vlastně značení: ı ( (· ı. Jinaké bude, kdy slovo jednoslabičné předchází: zdroj důvodův je přísně ı ⌈ ( (·. V tomto obrazci jsou vlastně čtyry rozličné hodnoty; užíváme-li známek jen pro dvě, musíme označiti ( ı ( (, patrně s malou nesprávností. Dynamika celého verše rozhoduje často o těchto malých rozhraních a rozdílech, ale jemné odstíny už v obecné mluvě se jeví, v malých větách na příklad, o jejichžto smysle přízvuk rozhoduje též. Tu slova ztrácejí a jiná nabývají přízvuku, tak že zvláště o jednoslabičných z předu nic určiti nelze, leda při některých příklonách, které mají pro svůj pojem též formu silnější. O těch ovšem můžeme záporně doložit, že nikdy nemají přízvuku, na příklad mi, ti, si a p. U ostatních však slov jednoslabičných určuje se přízvuk podle případu. Věta „čti ten list“ podle rozličného důrazu dá trojí smysl; důraz je zde určení přízvuku a tak vznikne buď daktyl, neb amfibrach, neb anapaest přízvučný.

IV. Posud jsme chtěli míti zřetel toliko k oněm dvěma stupňům síly, jež prostě slabikou silnou a slabou naznačujeme. Avšak už v dokladech uváděných nám svědomité vyslovování ukazuje na hojnější stupnici. Slovo dvojslabičné (neb·e) jest ovšem případ jasný; rozdíl však vynikne, pronášíme-li slovo trojslabičné, v němž třetí slabika je dlouhá: velikán. Slabika ve má sice hlavní přízvuk, ale kán zajisté větší silou se vysloví než li. Délku i sílu dovedeme v českém zcela přísně rozlišiti na dvou slabikách počá-

tečných, na příklad ve slově miláček; tu mívá první slabika tak rozhodný přízvuk, že celou silu v pronešení na sebe strhá, čímž druhá slabika rovněž tak rozhodně slabou se stává, ano nejslabší ze všech. Na slabikách dalších přibírá délka i něco síly, ozvučí se, a to je zdroj přízvuku vedlejšího. Tu nedovedeme sílu a délku tak od sebe roztrhnouti, ač i slabika krátká, čím dále od počátku slova stojí, tím spíše sesílena býti může. Že všechny ostatní slabiky slova delšího pronášejí se ne stejnou silou, nikdo jemnosluchý nemůže popírati. Pravíme tedy: slovo dvojslabičné má plný přízvuk na prvé slabice, slova víceslabičná však mimo ni mají vedlejší přízvuk na třetí neb další slabice, kdy je dlouhá. Druhá slabika je zcela v porobě slabiky prvé, může býti sice dlouhá, ale nemá nikdy přízvuku. Teprv s místem třetím počíná přízvuk vedlejší; každá pak z dalších slabik podrobena jest této možnosti sesíliti sebe podle délky své nebo snad i podle jiných podnětů, podle smyslu v složeninách, podle dlouhosti slova, podle dynamiky verše a p.

Značíme tedy: velikán, zavolej, velekrásný, po tolikráte, pokračování, zdokonalitelnost, milozorný, krasohlasý, přírodozvuky.

Jakož pravda jest, že české slovo má přízvuk na slabice prvé, takož musíme doceliti pravidlo to, že totiž slovo víceslabičné mívá ještě přízvuk slabší, vedlejší, jenž tak určitého místa nemá, ale podle zřetelů dotčených na některé slabice se zachycuje. Vyniká pak týž, když po slově takém následuje příklona; tu slabika ještě patrněji se ozvučí: zavolej ho, zavolej mi ho.

O vedlejším přízvuku také byla mínění u nás rozdílná; jedni větříce v něm pohromu pro časomíru chtěli jej zažehnati a nepřipouštěli ho. My však připouštíme jim, že sice mohou stanoviti dva krajní stupně, avšak skutečnost sama jich ukazuje více. Nechť má jakékoli příčiny, buď zevnější fysiologické neb vnitřní významové, buď trvot slabiky, nebo pouhé odpočinutí hlasu v slově delším, nebo vytčený už rythmus veršový: vedlejší přízvuk jest. Odhalením jeho příčin neodčiníme jeho jsoucnost, ač jeho protivníci tak se domnívají. Namítky: „A to jest jen quantita slabiky“ neb: „nutnost odpočinku v pronášení slova“ stvrzují jen proti čemu čelí. Proto nemáme hrůzu před výrazem tímto, ale shledáváme, že má vedlejší přízvuk v básnictví českém velikou důležitost, an jím

mnohé záhady a jemnosti veršování přízvučného se vysvětlují. An maje menší sílu podléhá spíše délce než přízvuk hlavní, patrno, že není na slabice dle čísla ustálen jako tento.

A nyní musíme smysl některých názvů porozšířit. O rythmice řečeno, že jest nauka o krásnu časoměrném vůbec; v našich knihách se slova užívá v užším smyslu vztahem k veršování. Dynamika jest nauka o krásnu siloměrném vůbec; často se slova téhož užívá jen co naznačení menší a větší mocnosti zvuku v hudbě, v užším pak smyslu u veršování znamená vztah ku přízvuku. Prosodie především jest nauka o vztazích, za kterými všeobecná pravidla proběhacího krásna, jak je aesthetika vyvinuje, hodí se na určitou mluvu. Tedy má každá časomíry neb silomíry schopná řeč svou prosodii, ale rythmika jest jen jedna, taktéž i dynamika. Dle běžného nyní zvyku vztahuje se slovo „prosodie“ bezprostředně k časomíře a jen k časomíře. Český jazyk má „prosodii“, znamená, že činí znatný rozdíl mezi dlouhými a krátkými slabikami, že zná časomíru a že na základě rozdílu toho buduje z nich umělecké celky. O jazycích takových říkáme, že quantitují. Důsledně se však smysl „prosodie“ rozšířil; beztoho již původně znamená prosodie tolik co accentus, a tedy není nic děsivého, když přejde i na princip siloměrný, tak že též máme prosodii přízvučnou. Jazykům pak jí se spravujícím říkáme akcentující. Přízvuk i zde naznačuje jisté rozdělení času; nejen ta síla jeho jest na uváženou, nýbrž i místo jeho, — nejen že přízvuk se klade nýbrž kde se klade, určuje verš a zjednává mu rythmickou podlohu. Poněvadž při tom všem slabiky měříme, po zákonech celkův z nich sestavených pídíme a je viditelnými známkami zachycujeme, jmenuje se celá odtud vyplývající nauka metrika: nauka o rozměrech. Něco, co ona vyvinuje, hodí se pro verše obého druhu, jiné spíše pro verše přízvučné, jiné pro časoměrné.

Proto můžeme i celou desku stop veršových sem jednoduše přeložiti, užívati mutatis mutandis týchž výrazů, toliko příslušně známky proměniti:

! ( trochej : kniha
( ! jamb : že má atd...

Stopy ze stejných složek jako pyrrichij, spondej, tribrach, jen ve souvislosti s jinými za takové se ukážou. Ony svrchu vyvinuté stopy jsou v přesném významu slova rythmické čili časoměrné (ale v říkání jest silomíra v nich antecipována důkladem), tyto však jsou stopy dynamické, přízvučné čili siloměrné. Ve

stopách siloměrných klade se přízvuk na jednu slabiku, avšak nejen to, ont se klade v určitých oddílech časových, po dvou, po třech, po čtyrech slabikách, — a to činí stopy dynamické také rythmickými. Časomíra předjímá (v důkladě) silomíru, silomíra předpokládá časomíru.

Tak tedy verš přízvučný není dosti vyznačen, když udány známky pro přízvuky jeho; on vždy předpokládá rozdělení časové. Pode trochejem dynamickým vězí co podloha nějaká dvouslabičná stopa rythmická a sice buď zas trochej neb jamb neb spondej nebo pyrrichij. V českém, kdež možná obojí prováděti, vidíme často tuto neshodu mezi schematem časoměrným a přízvučným; v jiných jazycích, o kterých pravíme, že tam přísné rythmiky slabik více není, musí přece pro každou slabiku zachována býti jistá doba pro vyslovení její, a doby tyto bývají skoro stejné, aspoň rozdíly jsou tak nepatrné, že se na jejich poměrech žádné aesthetické dojmy nezakládají. Tak sluší vždy opraviti výrok o nejsoucnosti časomíry v jazycích: ona vězí jinde; — se slabikami totiž můžeme prováděti takové proměny a sestavovati skupiny, že hudební rythmice zase vyhovují. V průpovědi

*Kde se pivo vaří, tam se dobře daří*

jest jen jedno naznačeno, přízvuk; ale časomíra je v ní též. Když ji vyznačíme, obdržíme:

či podle lidové výslovnosti docela:

ač jest při stejnolehlém verši jiné sloky zcela jiná, na němž tentýž přízvuk:

*Máme-li se rádi, jsme-li kamarádi* atd.

A to je způsob vlastně všeho moderního básnictví; tam jsou slabiky co do trvotu takměř stejné, ale jsou pružné, podávají se rozmanitě potřebám hudebním, prodlužují a zkracují se znamenitě. Proto pak slovo rythmus dostane nový odstín svého významu, a sice takový, že v něm všechna váha zdá se padati na přízvuk. Zatím je to psychologický klam, přejmenování věci a prostředku. Když máme řadu slabik, veskrz krátkých

můžeme je pomocí důkladu rozvrhnouti ve skupiny po dvou

nebo po třech

po čtyrech členech

— tak že pokaždé

z téhož materialu časoměrného obdržím jiné rythmické řady, při čemž mi sesílení první kratě bylo jen prostředkem v omezení jedné skupiny proti druhé. V českém pak platí zde samozřejmé pravidlo, aby důklady pokud možná splývaly s přízvuky, nebo kdy se to neprovede, aby odchylka se dála dle jistého pravidla a vyrovnání se stalo. Kdyby tedy tatáž řada kratí označena byla siloměrně

! ( ( ! ( ( ! ( ( ! ( (,

ku příkladu *Vypila vodičku z našeho potoka*,

tu patrně přízvukem slov označí se schema trojčlenné, v němžto dlouž obdobna rázu, obě kratě pak oběma tykům, tak že se na to může přenésti jmeno daktylu a povstanou stopy trojslabičné. I zdá se mnohým, že oním přízvukem teprv povstane vlastní rythmus, a jako přizvukování slov na délkové poměry jich zapomíná, tak zde pojmenování. Než odchylek je zde možná veliká hojnost. Mámeť zde dlouže, přízvuky a důklady; k tomu ještě přistupuje přízvuk větový a konečně přízvuk logický čili důraz, a schemata všech těchto principů všelijak se stýkají, někdy se shodují, jindy rozcházejí, z čehož také nové a nové půvaby plynou.

Kdybychom všechny rozdíly v trvotu i v přízvuku co možná důkladně svými známkami vytkli, sejdou se nejrozličnější složky stran obou zřetelů a patrno jaké množství slabik v českém vlastně máme. Ustaneme-li jen na pěti stupních, tu k řadě známek rythmických: ⊔, ⊔, , ◡·, ◡, přidruží se známky dynamické:

[, ⌈, !, (·, (,

z nichžto se mohou sestaviti obměny; byloť by dvacet pět rozdílných druhů slabik. Hlavně však objevují se a uvádějí ony čtyry druhy slabik, které plynou ze dvou a dvou stanovných hodnot, z dlouže a kratě, z rázu a tyku: —, ◡ s jedné — a ! ( s druhé strany. I vzejdou: 1) slabika dlouzesilná čili těžká ⊥, 2) dlouzeslabá čili útlá (tenká) ⊂, 3) krátkosilná čili ostrá ⊔, 4) krátkoslabá čili lehká ◡. Ve slovích:

⊔ ⊂ ⊥ ◡ ⊥ ⊂ ⊔ ◡

malá sláva nebo krásná vada

jsou všechny čtyry druhy pohromadě. Kdybychom jen z těchto čtyr druhů slabik chtěli sestavovati skupiny, obdrželi bychom teprve všechny možné stopy dvojslabičné, jichž jest $4^2 = 16$:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I. | ⊥ ⊥ | já sám | II. | ⊥ ⊔ | já jdu |
| | ⊥ ⊂ | jásám | | ⊥ ◡ | krása |
| | ⊂ ⊥ | spěj dál | | ⊂ ⊔ | dá zas |
| | ⊂ ⊂ | (svo)lává | | ⊂ ◡ | (po)známe |

III. ⊥ mně dá
⊥ tmavá
⊥ i král
⊥ (ve)liká

IV. ⊥ čte vše
⊥ lesy
⊥ je zle
⊥ že mu, (zá)stupy.

V další třídě bylo by stop trojslabičných $4^3 = 64$, kterýchž vyčísti však není třeba; toliko upozorněno budiž na rozdíl jich, když zákony, ovívá; vedeme, bádání; ty jsi dál, zelená a podobná dvojsloví srovnáme. Čtyrslabičných stop konečně jest $4^4 = 256$, mezi nimiž rozdíly slyšíme podobné jako v následujících slovích: že mu to dal, já vám dám vše, milování, bohyně má, tak že v celém tom množství každá stopa ode druhých přece znatelně rozlišena jest. Ze všeho vysvítá, jak bohatý v českém jest prosodický material a že byť ne všechny rozdíly theoreticky zachyceny byly, básník přece jemným vkusem svým bezděky k nim přihledá, maje volnost avšak i závazek, aby vyluzoval poměry lahodivé i potřebám jiným vyhovující.

Ve stopách, kde z počátku dva rázy vedle sebe jdou, musí v českém první slovo býti jednoslabičné, ku př. v antibakchiji: vlasť spatřil. Ovšem namítne se, že pak druhá slabika má silnější ráz, ⊢, neb ⌈, neb [. Avšak pravdou zůstane, že obě jsou přece silné, a na tom záleží. Rozdíl vynikne, když s onou stopou srovnáme jinou, kdež jedna neb druhá slabika slabou se objevuje: vlast spatřil, i spatřil, vlasti bol, z čehož vysvitne, že přední útvar velmi dobře můžeme klásti za antibakchij. A co je toho příčinou, že v případech, kdy dvě slabiky stejné druhdy síly sousedí, jedna na sebe silnější přízvuk láká? Nic jiného než přízvuk větový. Správné vyslovování nemění vzájemný poměr slabik co do časomíry, ale poněvadž věta má svůj přízvuk, jím mění vzájemný poměr slabik co do síly. V obyčejném případě pronášíme přísudek věty silněji, podle psychologického často dotčeného zákona o řadách, vůbec každé pozdější čelné slovo u větě. Slova stromy, kvetou vyslovujeme o sobě, jakož naznačeno; spojíme-li je skutečně u větu, musíme druhému slovu něco síly přidat: stromy kvetou. Přídavek ten jest právě přízvuk větový. Jako má slovo přízvuk svůj na určité slabice (přízvuk na slabice), tak věta na určitém slově (přízvuk na slově). Ještě značněji se vtírá sesílení, když

první slovo jednoslabičné jest: strom kvete. Nicméně silnými obě ty slabiky zůstanou, ač onu první hledíc ke sesílení druhé za slabou bráti dovoleno jest. Můžeme tedy odtáhnouti pravidlo: Kdy dvě silné slabiky se sejdou, sesiluje se druhá o některý živel přízvuku větového. I vzniká odtud možnost, že podle potřeby užíváme jich co dvou silných (přízvučný spondej), neb i co dvou přízvukem od sebe rozlišených (přízvučný jamb). Přistupováním jiných slabik vpřed i vzad vznikají pak ze spondeje a jambu ostatní troj-, čtyr- a víceslabičné stopy, zejmena amfibrach, bakchij, antibakchij, kretik, epitrit, jonik a antispast, moloss a dvojspondej.

Celá váha slabiky záleží ovšem na obou činitelích a vychází jakožto součin z trvotu i síly její. Měříme objem (trvot) slabiky, i měříme specifickou sílu (přízvuk) její; znásobíme-li oba výsledky, obdržíme váhu její, docela dle obdoby, kterak se určuje prostá váha z objemu a z váhy specifické. Proto přijímáme zde výraz „vážiti“ naznačující dvojí pochod tento jediným slovem. Patrno nyní, kterak se váha rozličně rozprostírá po slabikách slova. Slova „těžká“ a „lehká“ znamenají toliko krajní členy; mezi oběma vznášejí se ostatní hodnoty slabik útlých a ostrých. Slabika nejzávažnější, totiž těžká, může státi toliko na počátku slova, zde však vzdoruje všem útokům měny. Je-li slovo jednoslabičné, jest jeho první slabika i poslední slabikou, může býti tedy těžká a pak v závěru věty vystupujíc řadu slov nejpádněji ukončovati: zná ⊥. Slabika ta jest otevřená; závěr bude pádnější, úplnější, když tatáž jest zavřená: brát. A ještě uznáváme vliv polohy, je to zajisté prodloužení a tím obtěžkání slabiky, když více souhlásek následuje: klást. Ostrá slabika má tytéž stupně podle souhlásek následných: tma, brat, vlasť, ale v posledním tomto případě dlouž přirozená (samohlasná) má větší úděl tíhy, tak že zná je těžší než vlasť. Kdybychom celou tu stupnici sestaviti měli, počali bychom příklonami, které ještě přízvuku nemají a pokračovali důsledně až k nejtěžšímu: ta (enklit), tma, brat, vlasť, zná, brát, klást. Při slovích dvojslabičných opakuje se stupnice, ač druhá slabika nemůže nikdy těžkou býti, zakončení tedy nikdy tak pádné; závěrná slabika však opět polohou tíhy nabude, tak že obdržíme tuto stupnici: sláva, vada, základ, propasť, milá, vydán, propást. Při trojslabičných slovích dochází poslední slabika, jsouc tu vzdálenější od hlavního přízvuku, více svobody, může těžší se stát: ostatně však platí pro ni tatáž stupnice: postava, milovat,

nad propast, milená, velikán, nepropást. Ze všech případů vyvozujeme pravidlo, že pádněji ukončuje slabika dlouhá než krátká, silná než slabá, zavřená než otevřená, a v tomto případě zas podle počtu souhlásek ještě rozličným stupněm. Tak jsme prohledli celou řadu odstínů v závažnosti slabik po celém rozsahu slova, zvláště však počátek a konec. O slabikách prostředních s náležiton pozměnou platí totéž.

Rovněž i schemata veršů lze prostě přenésti z oboru časoměrného v obor siloměrný. Nic nesvědčí proti tomu okolnost, že ne všechna schemata vyplnění dojdou; neboť ani v obvodě časomíry samé nemohou všechna stejně se prováděti, material jazykový se mění, a tím se mění schůdnost jeho. Sanskritské rozměry založeny jsou také na zákonech rythmiky, a přec by je byli Hellenové nemohli všechny a bez úhony nápodobiti. Verš přízvučný jest řada dynamicky upravená na řadě slabik, které časoměrně za stejné předpokládáme. Při tomto upravení ovšem hlavních přízvuků musíme šetřiti; přízvuk vedlejší spíše se podává schematu a putuje ve slově na jinou slabiku. Kdyby se rozprava nějaká skládala ze slov dvojslabičných, vzešel by z toho postup trochejský; v průběhu řeči však bychom slova víceslabičná podle něho členili a vyslovovali. V jiném postupě bychom vedlejší přízvuk měnili a slovo víceslabičné jinak rozčlenili. Zde se patrně srážeti často bude časomíra s přízvukem; bedlivější úvaha o věci té následuje níže. Tolik však zde pověděti dlužno, že pošinutí vedlejšího přízvuku jest menší hřích proti pravidlu řádné výslovnosti, než kdy porušíme přízvuk hlavní. Když přízvučné verše, správně stavěné, se čtou přirozeně a nenuceně, musí jejich rythmus sám sebou vynikat, každému zdravému sluchu, bez učených průprav a cviků. Při tom neznamenáme obtíží u vyslovování, řeči neděje se žádné násilí, přízvukové slov ohlašují se jen tak srovnáni býti, že bez ohledu k obsahu slov tvoří umělecký zjev, že pravidelně rozdělují časovou přímku. První pravidlo jest, abychom hlavního přízvuku dokonale šetřili. Čím méně nucenosti a násilí jest u pronášení potřeba, tím lepší dojem plyne z verše; není proměna veskrz vyloučena, ba k oživení dojmu zrovna dožádána, jen když opět koná se dle aesthetického vodítka. Tu stojí na svém místě pravidlo, že se spíše hřešiti může pošinováním přízvuku vedlejšího.

Časomíra a přízvuk jsou dva nejhlavnější principy veršové, které buď zúplna, buď z části provádějí se ve výkonném básnictví. Jen tenkráte lze mluviti o prosodii jazyka. Metrika však nadchází

vždy, kdykoli se mluví o stavbě verše, a byť byl princip sebe hrubší. Tak zejmena staroněmecký verš jen řídil se počtem rázův; ku příkladu čtyry silné slabiky byly v jedné řádce a ty ji činily veršem, slabiky slabé i co do počtu i co do rozestavení byly volny a jen potud obmezeny, že počet jich jde od nully až ku čtyrnásobnému počtu rázův, nebo podobným pravidlem. Jiný verš byl vyznačen šesti rázy, a tak i celé skupení jich obrazcem znázorněno býti mohlo. Obrazce ty sestavuje metrika v širším smysle, a proto pravíme, že metrika *tato* jest založena na počítání slabik silných (rázů, Hebungen).

Jinde zas počítají jen slabiky a tím verš určují, cožtě bývá zvláště na počátku veršování nebo v úpadku prosodie. Jestliže při předešlém způsobě ač hrubém možná mluviti ještě o prosodii, tož tento způsob metriky je vyznačen tím že nemá žádnou prosodii; slabiky se *neměří*, ani co do délky ani co do síly, nýbrž bez rozlišování jen počítají se a do šiku staví. Co činí pak verš veršem? Počet určitý slabik v řádce obsažených a zvláštní pomůcka vzatá opět z jiného oboru, pomůcka, která vlastně slouží jen ku *spojování* veršů, ale zde dostává úkon *tvořiti* verše, totiž alliterace neb rým. Ano totě také princip veršovací, nejen rozšířený po tolika jazycích, nýbrž i lidu velmi srozumitelný. Co jsou verše? Dvě řádky, které se rýmují. Důležitost rýmu ovšem stoupá, ale ani ozdoba tato nenahradí skutečný rythmus. Rythmu ve verších tak stavěných není, ani časomíry přesné, ani jakési v přenešeném smysle. Veršování takové bylo a jest posud časté; někdy se však v něm zachovalo posud měření na místech význačných jako na př. v některých rozměrech indických, kdež půl verše je počítáno, půl měřeno. (Viz příklad uvedený na str. 301.) Neb v jiném případě konce některých pouze slabikových veršův jsou časoměrné, úkaz to, jehož obdoba v metrice národův pozdějších vystupuje, kde také slabiky jen se počítají, ale závěr veršů přízvučně se děje. Příčina toho jest na bíledni: poslední členové vyrážejí řadu nejzřetelněji — a jakým ony spádem nám ve sluch zaznívají, za takovou jsme nakloněni bráti celou řadu. A tak při mnohém moderním verši čijeme vlastně jen zbytek dávnějšího stavu, totiž přízvučné prosodie; na konci verše zjevuje se *míra*, tak že bychom mohli říci, verše že sice počítají jen své slabiky, zavírají se však rythmickými neb vlastně dynamickými stopami. Na tomto stupni je verš francouzský; princip veršovací uvízl a *sotva* se drží jen na jeho koncích, kdež mu právě rým přispívá. Závěr

verše je totiž posledním členem řady, a jak jsme už svrchu vysvětlili a často se dovolávali, sbíhá se na konci řady největší důraz, tak že pro říkání prosté i pro nápěv konce řad metrických vynikají; na nich musí býti povahu verše znáti. A přece mají Francouzi přízvuk? — Ano, ale snad příliš mnoho přízvuku v tom smysle, že počátek i konec slova, kmenová i koncovní slabika se přizvukují, z čehož nastala u veršování neurčitost a konečně resignace. Co prose prospělo, poesii uškodilo. Francouzi mají metriku, ale z prosodie jen poslední prysk, který vlastně objasňuje jen nedostatek její. Vedle toho spolupůsobí jiné okolnosti při čtení francouzského verše, nikoli na prospěch, nýbrž na újmu jeho; vyslovování od mluvy obecné se liší tak nápadně, že čtou-li se verše bez affektace, nikdo v nich veršův nepozná; čtou-li se aby byly poznány za verše, činí zase násilí obvyklé výslovnosti a mají svůj známý nepěkný ráz. Odtud pochodí stesky na francouzský verš, od Francouzův samých pronášené, od znalců hudby i básně — jakým byl J. J. Rousseau; v tom příčina, proč francouzský verš nikoho pro sebe nezajme, že byť se i skládal ze slabik nádherných, pěkných a úsečných, celek přece není pěkný co metrický zjev, že nezní, totiž že nemá skutečného rythmu v sobě, že není veršem pro sluch, nýbrž pro rozum, že celá přednost mluvy spadá na prosu francouzskou, jíž určitost a pevnota vazby sice slouží, zvyšujíc jasnost, přesnost výroku, ale v básnictví co poroba, nedostatek volnosti se cítí. Nejlepší na to důkaz se provede porovnáním překladův obojstranných, jak se vynímají Homerův epos, písně slovanské a Shakspearovo drama v překladě francouzském, jak ztrácejí své přednosti — a s druhé strany jak získají básně francouzské dobrým překladem v jinou rythmoschopnou mluvu: přibudeť jim skutečný rythmus. Příčina, proč ve francině nelze stavěti verš dle přízvuku, jest právě nerozhodná povaha francouzského přizvukování. Čítáme v každé běžné mluvnici, že přízvuk spadá na koncovou slabiku slova; vedle tohoto určení nalezáme jiné vytčené od jemnějších pozorovatelů, že první slabika nebo kmenová má přízvuk též, kdežto jiní nejkrajnější tvrdí, že ve francině vlastně není slovního přízvuku. Nemusíme spor ten rozhodovati; jisto však jest, že následkem silného vyniknutí přízvuku větového (též důrazu) přízvuk jednotlivého slova velice seslaben byl. Jaký rozdíl to proti češtině; zde na první slabice rozhodný a patrně silný přízvuk. Mát na něj přízvuk větový a důraz sice také vliv svůj, zvyšuje siloměrnou hodnotu jeho, ale jest to jen stín

úplnosti, jakou vliv onen ve francině proveden jest. Důklad a přízvuk jsou tedy ve francouzském verši zcela mimo sebe, jen na konci jeho se scházejí. Metrika ta stop rythmických nemá, a jen náhražkou vystupují stopy jakés takés u veršich pro hudbu určených. Jinak veršování nečiní rozdílu mezi slabikami co do hodnoty časoměrné ani co do přízvučné. Jako jednostranné přízvučné veršování nedbá časomíry, tak pouhé počítání slabik nedbá ani jednoho ani druhého. Hlavní úloha vedle počítání slabik připadá rýmu i jest na bíledni, proč medle všecky pokusy budovati též bezrýmé verše ve francině se minuly se zdarem. Proto též nemožno přeložiti tam básně nerýmované (blanevers, hexametr, pětistopý trochej slovanský a j.).

Zůstaly i všechny snahy marny verše francouzské jinou oklikou učiniti rythmickými. Někteří chtěli zavésti sice rythmické stopy, jamb, anapaest a paeon čtvrtý, ale u volném užívání jich, obmezeném toliko určitým počtem slabik. Touto volností však ráz stop rythmických opět jest setřen a domnělá, takto proukázaná rythmičnost jeví se pouhým býti přeludem. Snaha tato konečně ústí v myšlenku velmi jednoduchou, určiti totiž rozsah verše počtem slabik vůbec a pro slabiky silné vytknouti meze, kolik jich verš obsahovati má. Tak na příklad znělo by pravidlo: verš budiž desetislabičný, ale mějž v sobě dva až pět rázův. Především jest patrno, že tu skutečné počítání slabik se předpokládá a sice bez ohledu k hodnotě jich. Za druhé, že *několik* rázův u verši musí býti, rozumí se samo sebou; ponechati je náhodě neb libovůli (budiž jich dvé až pět, totiž mějtež místo jamby neb anapaesty, trocheje neb daktyly), znamená odstraniti měření. Rythmus takto definovaný právě není rythmus. Náhled takový míjí se s pravou podstatou rythmu a vede k jakési pseudorythmičnosti; on neuvádí nový princip veršovací, nýbrž objevuje se co princip slabikočetný, trochu zakuklený, nevysvětlí nic, nepovýší ani francouzské veršování — zdeť všechno lásky snažení jest a zůstane marno — sráží se s potřebami hudebními, tak že hudba celou jeho theorii svrhne — a v případě, že by kdo chtěl jej zaváděti u nás, svedl by verše jazyka, ve kterém se jakás takás prosodie ještě drží, na stupeň počítací. Ve skutečném vývoji metriky jej také nikdy nezastanem a kdy se doklady přece uvádějí, jsou vzaty jednoduše z oboru, pro nějž poctivé počítání slabik zrovna dostačí. Oč spisovatelé francouzští četnými a dlouhými rozpravami, po nich pak němečtí marně se pokoušeli, nepodaří se ani českému pokusu. Co

na jedné straně však vadou se zdá, má na druhé straně své přednosti, a tak i zde francziny hájiti možno a lépe, nežli jí hledět vlíčiti něco, co rozhodně nemá.

Dokonalejší o něco jsou verše jiných řečí romanských, dbajíce mnohem více přízvuku, tak že mohou býti i bez rýmu. Podle vlaských zavádějí i Jihoslované v umělé poesii své přízvučné verše, s rozličnými zvláštnostmi italianské poesie, s elisí a staženinami, ač přízvuk slov sám je zcela jiný, kdežto v italském předposlední bývá. Tím ohledem spíše prosodie polská podobá se italské, přízvuk tam na slabice předposlední, jak se v Evropě při výslovu jmen slovanských vůbec rozmohl. Mnohem dokonaleji je přízvučná prosodie provedena v ruštině, jíž nad to pomáhá rozmanitost v přízvukování — tak že v ohledu veršovnictví přízvučného ruština snad stojí na prvém místě mezi jazyky slovanskými. V slovanském básnictví lidovém a starém nalezáme velikou neurčitost co se týče prosodie. Známy jsou kontroverse na příklad o českých látkách téhož oboru, o písních posud zpívaných i dávno zalehlých. Však se téže věci dotýkáme na místech příslušných obšírněji.

Němci mají prosodii přízvučnou veskrze, která v nynější podobě své vyvinula se ze starého principu pouhých rázů podle vzorů latinských a romanských, když ještě počet slabých slabik ustálen byl. Angličané tentýž princip podobně provedli, ale ovšem s pozměnami založenými v povaze jazyka. U nich totiž koncovky slabé nejvíc otřely se až i zmizely, čímž povstalo množství převeliké slabik silných, slov jednoslabičných, kterážto zase postavením svým relativně od sebe se rozlíšila — odtud stručnost a sytost (koncisnost) anglického verše, který byť někdy i z nelibých zvukův se skládal, přece zní jako verš, rythmicky, byť ne zpěvně — on má svou přízvučnou prosodii. Vedle těchto hlavních směrů vyskytují se rozličné stupně na přechodu jedné prosodie v druhou; už ve slabikových verších se přece oddělují hlavní částky určitými caesurami, mimo to objevuje se i stopa časomíry na konci veršů, podobně jako u novějších národů závěr přízvučný, kdež důklad a přízvuk v jedno splývají. V básnické literatuře sanskritu ukázán jest celý postup fasí u vývoji metriky; jsoutě tam rozměry spravující se počtem slabik bez ohledu k trvotu jich; pak rozměry spravující se pouze trvotem (počtem dob m) bez ohledu ku počtu stop neb slabik; pak verše, v nichžto jen konec je prosodicky upraven (viz svrchu slokas), až konečně přísná prosodie po celém útvaru se rozestírá, ba jej zdobí ještě všemožnými umělůstkami zvukovými.

Od oněch prvních prazjevů počítání slabik až ku metrice časoměrné v plném vzdělání u starých Hellenů a Indů jde i jinde po básnickém poli celé pásmo různých veršovzorů. Vyvinutá metrika jednoho národa v básnictví vynikšího, ovšem mívala vliv na básnění národův sousedních. Tak jako hellenská metrika na Římany a na Irany působila, tak působí ještě dnes každá značná poesie též co do zevnější formy na východ i na západ, na jih i sever. Nejvolnějším zdá se ovšem býti způsob, dle něhož spojovali verše dva a dva pouze smyslem, jednotou myšlenky; věta k větě v jakýsi celek se pojila, v obou byl týž nebo podobný nebo protikladný obsah, ale jinak vyjádřený, o malý krůček vpřed pošinutý, ostatně však s ním skoro stejně dlouhý a rovnoběžný, — a takové dvojvětí bylo veršem (parallelismus membrorum). To nalezáme ve staré poesii semitské — viz příklady v bibli —, a říkáme těmto oddělením také verše i citujeme je pode jmenem tímto. Pak jakožto další podpora souvislosti veršův objevují se všelijaké ozdoby zvukové (alliterace, assonance, násady rýmu atd.), zvláště na krátkých větách, na pádnosti myšlenek i leposti jazyka tím více vyniká a celku vzácného rázu dodává, že skutečné verše slyšeti mníváme. Úryvek z knihy „Job“ na stránce 33. uvedený je dokladem semitického veršování — — nestejné řádky, zákmit rythmu, však neurčitelného, a dvě a dvě vždy smyslem svým spojeny. Tak jest i v žalmech, kamkoli pohlednem:

*Nebesa vypravují slávu Boha silného,*
*A dílo rukou jeho obloha zvěstuje.*

*Den po dni vynáší jeho řeč,*
*A noc po noci ukazuje umění.*

Ve volné, řekněme myšlenkové veršování také vpravuje se spojka opakováním slova, — což ohledně tvaru svého náleží do figury repetice; povstane tak zvaná palillogie (opětné rčení slova) — na příklad:

*Mluvili jsme dvě slovíčka radostná*
*Radostná dvě slovíčka, tři žalostná —*

a vůbec hojná ta místa z lidové poesie ruské a jihoslovanské. Jako figura tato, tak i celé veršování prostředkem rovnoběžnosti myšlenkové náleží též jinam než do zevnější formy, týká se totiž skladu myšlenek, slohu, útvarů tedy básnických. Ale právě opětováním slova nebo smyslu parallelismus myšlenek upomíná na některé harmonické živly v zevnějšku básně, zejmena na rým i alli-

teraci. Nejen však v poesii hebrejské, nýbrž skoro ve všech stopách o pradávném básnění objevuje se parallelismus; tak zejmena ve slovanském básnictví též, — částky ze starověkých básní, které se nižádnému jinému principu podrobit nechtějí, všem pokusům vzdorují, jsou toho nejlepším dokladem. Verše vypadnou ovšem různě dlouhé; mají-li se zpívati, povstává obtíž. Nejbližší krok tedy byl, učiniti všechny verše stejnými nebo jinak ku zpěvu je upraviti. Totě stanovisko veršovací v písni lidové. Buď jak buď stran vzniku jich: někdy snad povstalo obé najednou, jindy ku pěknému nápěvu skládána nová slova, jindy snad naopak. Prostřední možnost byla zajisté nejčastější — a tu pracoval básník bez pravidel prosodických, avšak ne beze vkusu. — Melodie byla mu vůdkyní, podle jejích trvotů a důkladů pořádal si slova a nestrpěl, aby slabiky s místy svými se přely; odstavce melodie byly mu odstavce řeči — a tak hudba byla zde principem veršovacím. Teprv abstrakcí lidé šli dál, pravidla hledali a ku vědomí přivedli. Při tom musili lišiti jednu stránku ode druhé a vzdělati každou v jejím směru pokud možná daleko. Otázka tedy o prosodii v básnictví prostonárodním stojí snad ve všech literaturách stejně; všech příštích, později se vyvinujících prosodií zárodky jsou zajisté v něm, ale žádná v takové hotovosti, aby ostatní vylučovala. Že lidové plody latinské poesie dávno před časomírou byly skládány přízvučně, je známo; ano i starořecké písně jsou, při kterých o způsobě časoměrném řeč býti nemůže, i hellenskou literaturou proznívá prosodie přízvučná.

Časomíra, jež řeč upravuje podle trvotu slabik a co do věci na prvním místě stojí; — silomíra, jež na jakés i podložené schema časoměrné klade slabiky rozdílného přízvuku, a tedy druhá v řadě nadchází, s rozličnými pozměnami svými; — stejnozvuk, jenž užívá hudebních prostředků (harmonie) k upravení řeči, třetí v pořadí se vyskytující, — rovnoběžnost myšlenek, jež stojí ještě dál, a z pouhého zevnějška už ke smyslu slov určitě se táhne jakožto poslední možný způsob rozdělování řeči: to jsou ty čtyry velké principy veršovací, které se v dějinném průběhu všeho básnictví zjevily. Jak vidět, každý má svůj oprávněný podklad, každý své důvody a každý své místo v pořadí krásen. Každý z nich se může objeviti ve všech literaturách, při všech národech a za všech dob. Chtíti jen z jediného veršování karakterisovati národ, nebo dobu, a zas naopak podle toho způsob veršovací pojmenovati a jiné mystické důsledky z toho činiti, jest

věc v aesthetice dávno odbytá. Tak přisouditi časomíru Hellenům, silomíru Germanům, rým Romanům a parallelismus Orientalům a z toho další závěrky páchat, může býti sice pěkné a na pohled velmi duchaplné, — ale nemá do sebe věcné pravdy. Neboť krom Hellenů měli a mají ještě jiní národové časomíru, od orientu počínajíc až k nám západním Slovanům, kdežto domněle orientalský parallelismus též u Slovanův se vyskytá, tak jako rým i přízvuk po celé zemi rozšířen jest. Rovněž všechny oblíbené dvojice o duchu a hmotě, nebi a zemi, a podobné padnou. — Co však důležito jest, totě rozdíl mezi oběma skupinami jich: časomíra a přízvuk zjednávají skutečný rythmus, kdežto stejnozvuk a parallelismus toho nemohou a oddíly řeči jen k sobě připojují. V užším přísnějším smysle jsou časomíra a přízvuk principy zajisté veršotvorné, stejnozvuk a parallelismus principy veršopojné.

## §. 33. Bilance obou prosodií v češtině.

Jednalo se dost už o poměru obou prosodií českých, a přece spor jich není posud ku konci přiveden. Neboť řekne-li se, že časomíra pro překlady z jazyků staroklassických a přízvuk pro látky novodobé chovati se má, naznačeno jest sice jakési rozhodnutí mezi nimi, ale jen zevnější, jež hledíc po stávajících literaturách každému principu zvláštní okres vymezuje. Hlavní opora jeho spočívá v oprávněném vodítku, že překlad má býti co nejvíc podobným učiněn originalu, že má nápodobiti i jeho formu zevnější, tedy pokud možná i spůsob prosodický. Jak objemným i tvarebným jeví se v té příčině jazyk náš, závodě s ostatními moderními soudruhy, častokrát s nezávadnou chloubou vytčeno jest. My můžeme v původním rozměru, ba týmiž prosodiemi tlumočiti Homera i Shakspeara; francina nemůže — ale ani zdáli — ni jedno ni druhé. Podrží tedy předpis uvedený vždy svou váhu, zejmena bude pobídkou ku pěstění mluvy podle příkladův antických, které sice ze skutečného života zmizely, aby však za to od celého světa za vzorné uznány byly. I jiné literatury poskytnou hojné látky, z nížto nové úlohy jazyku nastanou a překladatele ku pokusům nejrozmanitějším vybízeti budou. Však stanovisko toto, literaturohistorické nebo překladatelské, potud i oprávněné, nedbá jiných důležitých zřetelů. Ku podstatě obou prosodií se nevztahuje; která prosodie jazyku českému by svědčila, nezkoumá, aniž potřeb a norem všeobecně aesthetických se dotýká. Proto jsme řekli, že první tento nález

o poměru obou psosodií jest jen rozhodnutím zevnějším, však nikoli rozřešením; spor není odklizen.

Co se týče otázky, která prosodie v ohledu aesthetickém má větší právo, vysvítá z našich zásad tato jediná odpověď: Upravovati slabiky v aesthetické skupiny zřetelem k trvání jich nebo zřetelem k síle jich jest stejně oprávněno, a tedy také prosodie ta neb ona nemá přednosti absolutní. Každá se zakládá na zvláštním druhu krásna. Prosodie časoměrná i prosodie siloměrná jsou rovnoprávny. Síla na rozličných stupních svého průjevu je prostě dána jako rozličné trvání slabik, a obojí připouští aesthetického utváření, jsouc stejně svaté nebo stejně světské, stejně duševní i hmotné. Z oblíbených šiboletů mystických nemělo by se nic uvádět na úkor jedné či druhé soustavy. Na stolici soudné musíme se vzdáti všech podjatostí, předsudků i staré lásky k jednomu či druhému principu. Zdali jedna prosodie na Helleny, druhá na Germany nás upomíná, jedno jest.

V některých jazycích, kde délka i přízvuk od sebe se rozstupují, *obě prosodie možny jsou*. V tomto případě my se nalezáme. Ješto skutečně délku i přízvuk *různíme*, a oba principy stejně oprávněny jsou se stanoviska aesthetického, učinilo se nové rozhodnutí: dokud máme dvě prosodie, užívejme jich obou, zůstavme na libovůli básníka, čeho se držeti chce. Rozhodnutí toto jest nejliberalnější ze všech, neklade žádných mezí, zahrnuje tedy v sobě též odstíny ostatní, zejmena i stanovisko překladatelské. Náhled přisuzující překladům z antického časomíru, modernímu básnění přízvuk není tedy zákonem, nýbrž pravidlem; nemá všeobecnou platnost, nýbrž připouští výminky. I z antického velmi dobře vynímají se některé věci přízvukem přeložené, a naopak i moderní látky vhodně časomírou se skládají, jakž jeví se při elegii a při epigrammu. Jazyk náš závodí s jazyky i v jiných umělostech a přemáhá překážky domnělé. Přejme mu volnost a pěstujme ji. On tím krásnějším bude, čím volnějším a rozmanitějším. Z těchto příčin spolu nabyl náhled o neobmezené volnosti tolik váhy; je to stanovisko *libovolnosti*, jehož význak jest vel-vel, tedy v pravém smyslu *subjektivistické*.

Ale rozhodnutí toto nestačí. Obě prosodie stýkají a protýkají se mnohem blíže. Otevříti průchod bez vytčení dráhy, jest vlastně obejíti celou otázku. Rozhodnutí nejliberalnější v tomto případě není žádným rozhodnutím. Právě že povoluje tuze mnoho, nepodává opory, — jako když soudce sporným stranám řekne: Dělejte

si co chcete! Ono též netýče se podstaty obou prosodií a kladného výtěžku podává vlastně ještě méně než rozhodnutí prvé, není tedy žádným rozřešením. Kdyby byla čeština mrtvým jazykem, jímž by se pouhé prostocviky prováděly, mohly by oba spůsoby beze všeho styku obstáti; ani by se nesešly. Ale v řeči živé, jížto se ještě mluví, píše, básní, jež ještě podobna jest organismu, tam všechno spolu souvisí, tam na jednom rejdišti, prostranném sice ale přece jediném obě prosodie na sebe narážejí, a jí to není jedno, má-li veršování pravidla dokonalá nebo ledabylá.

Spor obou prosodií trvá. Na jedné straně časomíra, na druhé přízvuk; obě strany mají stejné právo, obě dokazují své nároky. Vyřízení dvou sporných nároků může se státi způsobem trojím. Předně jednomu nároku dá se za pravdu a druhý se odmítne. Za druhé hledí se oběma stejně učiniti zadost, aneb za třetí jeden se podřídí druhému.

První z dotčených spůsobů je vlastně nejkratší odpovědí na otázku dilemmatickou: Chcete-li míti vůbec jakou prosodii, rozhodněte se pro jednu nebo pro druhou, zvolte buď časomíru nebo přízvuk, třetího není. I přidrží se jedna strana časomíry, bude dokazovati její právo a zamítati přízvuk; druhá zas dokazovati právo přízvuku a zamítati časomíru. Z věty dilemmatické povstala úplná antinomie; každá strana říká: A jest; zde důkaz podáváme, B nesmí býti. Časomíra a přízvuk se vylučovaly a mezi přívrženci jich nastal boj. Nelze zakryti, že ve skutečnosti naší spor nabyl větší ostrosti na straně časoměrcův, kteří proti přízvuku mnohem nemilosrdněji vystupovali, kdežto přízvučníci z počátku ku popírání časomíry nepostoupili, snažíce se jen, aby přízvuk byl také uznán. Jsoucnost i krása časomíry v českém jsou nepopíratelny. Spor mohl tedy být i se strany přívržencův veden docela chladně.

Hlavně však byly u nás dvě příčiny, kteréž i onen vznícený, řekněme citový ton v rozhovorech časoměrcův zavinily a jej také vysvětlují. Předně graekomanie, totiž náhled, který všechno hellenské za dokonalé vyhlašoval, krásu jím vyměřoval, tak že i pojmy hellenský a klassický prostě stotožnil, — dále pak v zápětí vznikající náklonnost ke všemu antickému, velebení jeho absolutní a opičení se po něm. Antikisující choutky zjevily se ve všech zemích, graekomanii všude složili svou daň, ve Francii i v Německu, odkudž přišla k nám. Co zastanci časomíry u nás chtěli, k tomu tíhli už dříve učenci němečtí. Že by v jejich popisech časomíry nebylo

pravdy, netvrdíme. Plynnost, ladné zaokrouhlení ze všech stran, jednota i důsledné provedení základního principu, při tom zas nejhojnější rozmanitost rozměrův, přiměřenost ku zpěvu a hodnota umělecká vůbec jsou uznanými vlastnostmi časomíry hellenské. Abychom schemata její po zásluze ocenili, nestačí pouhý zřetel k metrice nynější; tať proti staré je nepoměrně chudá. Její pravé postavení vynikne, když přibereme v porovnání rythmiku novověké hudby. Antická metrika byla ve skutku hudbou, odkudž její složitost a důkladnost se vysvětluje. I nesmíme na metrice své žádati co poskytnouti jest úlohou hudby současné. Druhá z dotčených příčin nechuti proti přízvuku byla germanofobie. Ješto přese všechnu chválu Němci časomíry přidržeti se nemohli, soudilo se, že už proto nám časomíra jedině svědčí. Přízvuk pokládán u nás za princip německý, tedy nepřístojný jazyku našemu, a otázka dostala příchuť zrovna ethickou. Ale mnohá věc, které druhdy germanský původ přikládali, ukázala se společným býti pramajetkem národův, tak prosodie přizvučná i rým i léno. Německé nynější veršování vyvinulo se samo podle vzorů cizých, tříbilo se na příkladě latinském i francouzském, ba i rýmy v latině máme předzjednány, ať už nic nedíme o rýmování u národův asiatských, o zbytcích nebo stopách jeho v literaturách starých. Není pravda, že by přízvuk a jeho pravidla byly jakýms ústupkem němčině od nás učiněným, pročež všechny proti přízvuku důvody na německosti založené se rozplývají. Hlas Dobrovského byl v příčině té nejzávažnějším dokladem, ale zajisté ne v tom smysle, jako by byl on nový způsob veršovací vynašel. Někteří spisovatelé byli by věc vylíčili a představují si ji snad ještě tak, jakoby byl Dobrovský zavinil přízvuk, jej dekretem zavedl, a že kdyby on byl mlčel, snad by časomíra se byla ujala a sama českým básněním zavládla. Nikoli, — on jen vyslovil, co už zde bylo, po způsobě vědeckého skoumatele, jenž vidí co jiní nevidí a ukáže to. Bystrozraký vkus jeho záhy znamenal nejen vliv cizých vzorů, nýbrž i jsoucnost přízvuku v češtině a vyslovil to způsobem jasným, jednoduše zákonodárným. Od jeho doby se veršování přízvučné uvědomilo a zabralo takměř celý okres českého básnictví.

Nejostřejší, však právě proto poslední slovo za výlučné panství časomíry pronesli známí a mnohým ohledem zajímaví „Počátkové českého básnictví obzvláště prosodie“. (V Prešpurce a v Praze 1818.) V předmluvě uvádí se J. Blahoslav za vydavatele, pseudonym, za nímž dvojice slavných jmen se skrývá.

Buď to kdokoli, autor si počíná s podjatostí. Uvádí z přízvučných básní jen nepěkné, načež ovšem prosodii přízvučnou nazvati mohl „kládami, roklemi dolů se šrotujících fůr tříškání“. Neobmezil se na úlohu, aby dokázal, že časomíra je v češtině možna a jak libě zaznívají básně jí složené, nýbrž jal se i dokazovati, že přízvučná prosodie češtině jest nepřiměřena a jak drsně verše přízvučné sluchu se dojímají. V té věci „Počátkové“ už tehdy neměli pravdu. Co se však od jejich doby za půlstaletí vyskytlo v literatuře tolik přízvučných básní, stala se křivda přízvuku činěná tím patrnější. Bilanci co do konkretních plodův básnických podává literatura naše hotovu; my pro poměr obou prosodií toliko vzorec hledáme.

Ač listy psané k J. Blahoslavu velmi vítězoslavně si počínají, přece na jednom místě památném prozrazují, že věc hájí ztracenou. „Já však, Blahoslave, jakkoli již, co přízvučná prosodie germanská na český trůn vyzdvižena, všecko téměř prohráno, — a tvrdosť jest proti ostnům se zpěčovati, — předce, co mi srdce i mysl káže, bez ostýchání pronesu, a tak, an pro ni důvodův nedáno, aspoň proti ní některé propovím“ (na str. 14). Vedle tohoto významného přiznání, jímž vlastní dosah celého spisku nejlépe naznačen, sluší znova upozorniti, že prosodie tam stíhaná není pouze a výhradně germanská, a za druhé že nejen na trůn český, nýbrž na trůn veškeré poesie v novověku vyzdvižena jest. I byla věc už tehdy rozhodnota; nicméně epigoni provozovali ještě pokusy rozličné, jakož obnovy sporu, jenž až k našim dnům se dovlekl. Podstatného ku podpoře časomíry se nepřidalo nic, někdy spíš nejapného. V celku tedy snaha, uvésti pouhou časomíru do češtiny a přízvuk zapudit, vývojem básnictva úplně zmařena jest.

Rovněž tak by s nezdarem se potkalo, chtíti dokazovat, že se čeština pro časomíru nehodí; neboť jediná krásná báseň dostačí na vyvrácení. Než jako první strana až ku popírání přízvučné prosodie vůbec, tak druhá ku podobné krajnosti postoupila; popírá stejným affektem časomíru, verše v Kollárově „Elegii“ nejsou prý verši atd. . . . zkrátka máme před sebou konečně dvě vášnivé strany, z nichžto jedna chce zničiti druhou, — z enthusiastů se stali fanatikové. Oba náhledy jsou tím vyznačeny, že jsou výlučné, že hájí princip jeden a druhý uničují. Klademe je oba na stanovisko výlučnosti. Dilemma jeho: Chcete-li míti prosodii jakous, rozhodněte se pro časomíru, nebo pro přízvuk — aut, aut — je nesprávné, poněvadž jeden člen jeho zavírá násilně očí svých přede skutky druhého; kdo tak činí, ten se mýlí. Ono jest

nejpřímější protivou stanoviska subjektivistického (vel — vel) a podává sice rozřešení krátké a pohodlné, ale mylné.

Avšak antinomie mezi oběma členy může také jiným způsobem se odkliditi a spor se rozplynouti. Způsob ten jest, aby se oba principy na sebe nakupily, totiž aby obě prosodie setrvaly dál, ale jejich pravidla aby se prostomechanicky svázala. Tu by se tedy nahromadily na jednu slabiku délka i síla, čímž by jí ovšem pádnosti přibylo, na druhou zas krátkost i slabost, tak že by jeden a týž verš dostačil oběma prosodiím, že by sluch přízvukem jímal a hudbě časovým rozdělením hověl. Na příklad:

*Pěknou na vzchodě září barvena obloha širá!*

Šestiměr ten jest i přízvučný i časoměrný zároveň. Nelze upříti, že někdy takové zmohutnění koncových slabik verši znamenitě poslouží, že mu váhy a výrazu dodá —, i může se téhož prostředku místy užívati podle vzoru samé latiny, jež také miluje shrnovati přízvuk i délku na konci, totiž obtěžkávati jeho slabiky. V opravdovosti mohl ovšem na shromadění takové připadnouti duch, jenž vítězné vyniknutí přízvuku v novověké poesii rovněž tak jemně cítí jako potřebu rythmické členitosti k vůli hudbě. Kdyby se však předpis měl déle provádět, vznikly by verše, o kterých s aesthetického stanoviska žádné pochybnosti není, poněvadž nedostatek caesur a veskrz samá rozluka by je učinila na nejvýš jednotvárnými, nevkusnými. V hexametru se před prostým zrakem vady dotčené ještě nejsnadněji zakryjí, vytříbenému vkusu pamětlivému antických vzorů jeví se hned. Avšak i prostému zraku vyniknou při rozměrech jemu zvyklejších, ku příkladu při trochejských verších. K tomu konci nechť se pokusí laskavý čtenář napsati nebo, poněvadž to sotva komu možno, aspoň představiti si čtyrstopé, pětistopé verše, ve kterých by každá stopa byla trochejem přízvučným i časoměrným! Moudrému o tom jen mrkni, — a zhrozí se přímyslu toho. Kdo myšlenku kumulace pojal a ji zastávati chce dál, může ovšem ve své horlivosti zaletěti až k výroku, že jemu jsou takové verše idealem. Říci se může vše. Na takové idealy mohli bychom pomýšleti, kdyby český přízvuk radikálně se změnil, s první slabiky sestoupil, různění dlouhých a krátkých slabik sám převzal. Jak teď věci se mají, byly by podobné verše nesnesitelny. Na štěstí by se jich ani mnoho nenarodilo: neboť u nás právě délka a síla se rozcházejí. Kdyby se tedy jen slova připouštěla, ve kterých obě splývají v jedno, byla by ohromná většina slov z básnění vyloučena naprosto. Proto sloučení takové není přiměřeno duchu

jazyka českého. V němčině, kde moment časomíry tak silně nevyniká a kde přízvuk nevíže se na první slabiku, jest ovšem jinak; tam vidíme něco podobného v malém úryvku provedeno. Na koncích veršův znamenáváme splývání délky a síly, tedy slabiky těžké, ale úplné provedení principu, sloučení obou dokonaných prosodií v jedno jest něco, čemu po celém rozsahu písemnictví básnického nelze najíti dokladu. Skutečnost přítomná i historie svědčí proti němu. Kumulace obou prosodií, navržená podle cizího nám nejbližšího vzoru, nevede u nás k rozřešení otázky; stanovisko sloučenosti jest odbyto, poněvadž ukládá příliš mnoho, poněvadž jest jeho provedení nemožným, odporujíc přirozené povaze jazyka českého.

Konečně zbývá třetí spůsob, jak se spor mezi A i B odkliditi může: Jedno se podřídiž druhému! Jak se to má u nás provésti?

U verši časoměrném obsaženo jest také krásno dynamické v iktu a v přízvuku, ale ono zde je podružné, — kdežto v přízvučném verši jest opět dynamické krásno hlavním, a časoměrné podružným. Verš český zejmena obsahuje oba druhy krásna, však nikoli na jediné schema nakupené; ony se rozstupují as jako na vidmu vrcholy tepla, světla a chemismu.

Český jazyk je schopen časomíry, a ješto je to přednost, jsme povinni mu tuto přednost zachovati, ano ji tříbiti, nikoli však před časem ji umořovati pouze za tím účelem, aby se předjatému jakémus idealu vyhovělo, jakž u nás často se dálo s některými zvláštnostmi jazyka ku zjevné škodě spisovné mluvy nynější. Zajisté délka a krátkost druhdy dokonaleji se různily, tedy princip časomíry více vynikal, a zas přízvuk nebyl tak určitý jako nyní, aniž měl takovou mocnost v jazyce. Avšak časy se měnily. Nechtějme po historicku zkoušet, jakými vlivy, ale faktum jest, že v moderních jazycích přízvuk více a více do popředí přichází.

A tak i v českém mocnosti přízvuku během času přibývá. Už seslabena jest chápavost pro délku a krátkost slabik, a jak jsem podotknul v Aesthetice všeobecné, zachovala se zúplna jen pro samohlásku *a*. Ale posud pán ten nezničil délku, aniž prodloužil krátké slabiky, ač slýcháme obojí: múžove = mužové, bóži = boží, an síla dlouží slabiky krátké a spolu strhuje délku ze slabik slabých; ustálenost však jazyka písmem a hojným užíváním v literatuře této hrabivosti přízvuku jakési hráze klade, tak že účinky jen pomalu do pozornosti vtírati se budou, — nicméně jich ani spisovný jazyk nezadrží.

Jakési schema časoměrné musí býti přízvuku základem, ale přec už přízvuk sám vynikl za dob nejdávnějších. Zjištěno jest, že první pokusy poesie latinské byly přízvučné, nikoli časoměrné. Časomíra teprv později z Hellady vloudila se do Říma a nádherně se ujala. Ale vliv přízvuku se tu též na ni jeví. Pak přišlo křesťanství a sáhlo ke mnohým věcem života schopným, které se v lidu z pradávna udržely. Jeho básnictví připojilo k oněm starým zázvěnám zas, církev vnutila latinu do nových pravidel prosodických, či vlastněji řečeno, přízvuk se vrátil na veřejnost a v uměnu zpět. A znamenitě se i tento nový způsob osvědčil; poetové klassické doby as netušili, jakou ráznost, vroucnost i zpěvnost latina ještě v jiném směru v sobě skrývá, a mnohá ze znamenitých písní církevních předčí i co do básnické hodnoty celou řadu velebených ód Horaciových. Ale nejen církevní, také básnictví světské ukazuje tuto dvojici. Humanisté ve středověku skládali verše latinské časomírou; to byly ony akademické verše, plné škrobenosti, ale krásné také. Co však zavánělo vkusem lidu, pravou veselostí, humorem, spravuje se v týž čas přízvukem a vydává celou řadu nejpěknějších kvítků. Zpomeňme si jen na písně studentské, které ve všech zemích evropských hojně zaznívaly, a na rozmanitá carmina clericorum i laicorum!

Přízvuk pak rozšířil se po všech literaturách a vládu si zjednal. Můžeme skoro odvážiti se všeobecné věty, že moderní poesie je složena přízvučně. Vliv tak znamenitých literatur, působících přece stále na nás, nemohl zůstati bez následků. Časomíra pouhá nestala se u nás nikdy všeobecným majetkem, ač píseň lidová má zřetel k ní. Mimo to časomíra v českém, i když její pravidla z hellenského přijmeme, bude přece valně jiná za příčinou různosti obou jazyků. Ne vše co platí o časomíře hellenské možno tedy bez pozměny přenášeti na časomíru českou. Nejen o protřepávanou posici běží, i přízvuk sám byl v starohellenském jazyce jiného rázu, netkvěl na první slabice jako u nás, nebyl vůbec ustálen, kmitaje na trojici slabik posledních, nebyl tak panovačný a trvotu slabiky ponechával více příležitosti. Čím více však přízvuk se ustalovati a mohutněti bude, tím méně bude časomíra s to, aby proti němu vyspěla a se udržela.

I rozhoduje skutečnost pro přízvuk. Nejen umělá poesie, nýbrž i píseň lidu mluví v otázce té zcela jasně. Jaká prosodie ostatně vládne v „písních národních“, nemusí zde býti určováno; neboť výsledek záleží na tendenci, s jakou posloucháme. Tak

jedni vyslouchali z nich časomíru, druzí přízvuk. Však proti jednomu i proti druhému stojí tolik výminek, že takměř zakrývají pravidla. Někdy opět zdá se, jako by tam nebylo pražádné prosodie a jako by píseň lidová vůbec byla uvízla v době předprosodické, na pouhém počítání slabik a jakéms takéms upravení řádky k melodii. Obětujme tu píseň lidovou, kdyby někdo chtěl ji reklamovati pro časomíru, my zde zříme k básnictví umělému. Nicméně je jisto, že lid rozumí prosodii přízvučné, že ač v jeho písních nesmíme hledati hotový vzor, přece má pro její spády sluch a smysl.

Nyní je věc rozhodnuta. Časomíra výhradně provedená jest esoterická, učenecká, antická, kdežto silomíra jest exoterická, lidová, moderní. A přece taký spor mohl povstati. Bývalo modou hleděti na přízvuk jaksi s půdy, pohrdati jeho kouzlem a k časomíře s neobmezenou úctou vzhůru pohlížeti. Tuto podřízenost s přízvukem sdílel i rým, ano obojí se často vyhlásilo za u m ě l é (proti přirozené prý povaze časomíry) nebo za z e v n ě j š í (proti hlubšímu oprávnění oné, což „nitrem“ se označovalo). Zatím nestranné přihlednutí poučí hned že právě časomíra je mnohem umělejší, ano že jest umělkovaná v případech častých a že určení z e v n ě j š í a v n i t ř n í stejně k oběma prosodiím se hodí nebo nehodí. Že časomíra rým naprosto odmítá, kdežto přízvučné veršování ho nutně vyžaduje, nelze apodikticky tvrditi, jakoby to byl zákon přírody. Rým má s v ů j půvab — harmonický — a ten je disparatní s časomírou i s přízvukem, totiž může býti slučován s jedním i druhým principem. Sanskrit i nové pokusy ukazují verše časoměrné s rýmem, a zas je celá řada básní složených přízvukem ale nerýmovaných, a sice z doby veledávné.

V českém máme hojnější material prosodický. Všechny jeho živly vystupují na verši pospolu, někdy osnovy jich spadají zrovna v jedno, jindy se rozmanitě pošinují od sebe, kříží a proplétají, z čehož také vyrozuje se větší pestrota mluvy básnické co do zevnějšího znění. Je nám to náhradou za jiné buď domnělé, buď skutečné nedostatky. Posud nadbytek tento byl spíše příčinou rozbroje místo společného rozumného vykořistění, jako bohatství v rodině, o něž děti se shodnout nedovedou. Dvojice míry, kde by stačil princip jeden, je v theorii matkou neurčitostí, stálých rozpaků, kolísání, vzájemného odsuzování a tím také seslabování jednoho principu druhým.

Nelíčená skutečnost rozhoduje jinak. Nynější básnictví výkonné užívá prosodie přízvučné, ale kde se proti ní prohřešuje,

hledí váhu poklesku zmírniti uvedením principu časoměrného. Vedeni pravým pudem, jak říkáme, sáhli básníci v tlaku potřeby k tomuto prostředku a provádějí jej vždy hojněji a vědoměji. Představme si několik správných veršů trochejských, v nichžto najednou se objeví tyto řádky:

*Chrám opouští zhanobená*
*Církev česká v hořkém pláči.*

V prvním je chyba proti přízvuku (Chrám opouští), ale za to vyhověno časomíře, chyba tedy druhým principem napravena. Ba když se více veršů zcela správných objevuje, podniká básník odchylku od schemata přízvučného zúmysla, aby v jednotvárný postup jich přivedl rozmanitost. Nebo se někdy slabice přízvuku nedostane, ač na ni důklad spadá. Těchto případův je v českém zvláště mnoho, tak že úplně zmizeti nemohou; avšak básník umělý měj na zřeteli, aby počet jich aspoň obmezoval, neb aby slabou slabiku podpíral časomírou. U verši trochejském

*Sláva velebeným bohatýrům*

cítíme rozdíl mezi oběma slovy „velebeným“ a „bohatýrům“; v druhém stojí dlouž na místě důkladovém, na němž by měl býti přízvuk. Tak časomíra opravuje vůbec chyby proti přízvuku. Pátravé oko shlédne v českých verších trochejských, zvláště delších, dokladů hojnost, ale ne víc, než aby každý případ platil za výminku. Shlédne i chyby proti přízvuku bez oné opravy, tak že verš ani schematu přízvučnému ani časoměrnému nevyhovuje, i není pochyby, kterou chybu spíše odpustíme.

Byly hádky o tom, zdali jamb u nás je možný, aneb když možný, zdali přípustný. Zde se slovy nevyřídí nic, však podstatu otázky rozhodli už Puchmaier a Mácha a zas nejnovější plody básnické. Řeklo se, že kdyby jamb měl v češtině se pěstovati, verše musily by počínati slovy jednoslabičnými. A byl by to hřích? Proti čemu? Vždyť počínávají zas naše trochejské verše dvojslabičnými, a nikdo se proti tomu neohražuje. Ale ovšem v jednom i v druhém případě vzniká jednotvárnost. Tu pak vstupuje časomíra se svým příhodným prostředkem, se svou výpomocí. V jambických verších:

*Prosáklé zpěvem slavíčím*
*A prodchlé vůní pažitů*
*Již lette písně z úkrytu!*

je v prvním hned zpočátku poklesek proti přízvuku, je však paralysován časomírou. Podobně se má u prostřed verše:

*Hle každý kvítek zrosen jest*
*A v blankyt roj vychází hvězd.*

Poklesek se sice stal, ale odjinud se skytá náhrada zaň. Slabika dlouhá nahrazuje silnou; slabika krátká nahrazuje slabou. To už je praktika zobecnělá a má pro sebe dobré důvody. Lépe jest činiti tak než jambický verš počínati mohutným daktylem, ku př.:

*V závoji par, jež mračna vyplakaly,*
*Modrají v dáli šedé hlavy stromů.*

Ve verších z téže básně:

*Pomáhal konat věčně slavné dílo —*
*Lehounce dýchal líbán spánkem,*

jsou sic také chyby, ale není otázky víc, které z nich v ohledu prosodickém básníku spíše promineme. Časomírou i v uchylování od pravidel přízvuku jistá se uvede soustavnost; pravidlo se poruší, ale poruch překvapujícím spůsobem, jiným též oprávněným principem se vyrovná. Protiráz délky a přízvuku oživuje ono příliš toporé schema verše a přivádí rozmanitost. Jedno s druhým se potýká, vzájemně se podporuje, střídavě podlehá a vítězí. Týmže spůsobem vyhneme se jednoslabičnosti počátku v jambických verších; proč by verš „Prosáklé zpěvem slavíčím“ měl býti přísněji souzen než jeho trochejský kollega? — i při trochejích básník dovoluje si téhož prostředku k oživení veršů. Viz příklad svrchu uvedený a četné jiné, kamkoli v našich básních pohlédnem. Neboť přízvuk je vždycky na první slabice. Ať už se to stalo jakkoli, právem-li či neprávem, brojiti proti němu nepomůže. Proč as přízvuk na první slabice utkvěl, může učeným zpytatelům záhadou se státi; českému smyslu prozatím zdá se záhadou protiva toho, proč přízvuk putuje po slabikách jiných. Neboť připadá člověku nejpřirozenějším, když hned první slabiku sesílíme. Stejnost v přízvukování má v praktickém ohledu své výhody a značné, an se slova takým přízvukem nejpatrněji oddělují. Ale v aesthetickém ohledu má stejnost přízvuku své nehody, zejmena jde jí v zápětí protivná monotonie veršů trochejských; viz pokusy dilettantův i zlomky zdařilých básní. Poruch pravidla je zde občerstvením; ale i poruch prováděn budiž zas podle pravidla. A tu právě vybočení z osnovy přízvučné ale spolu nahrazení přízvuku délkou má zvláštní do sebe půvab, působí jemně, vzácně, zrovna ženským taktem. Podobně i verše anapaestické dle předpisu toho snažšími se ukážou a hojněji povstávati budou. O daktyl-

ských není potřeba se zmiňovati; ty s trochejskými dávno vyhlášeny jsou za přiměřené jazyku českému Avšak i těm dvěma druhům nastává ze zdroje časomíry nové osvěžení. Jednotvárnost se přeruší, pravidelnost sama přerušením a uměleckým jeho vyrovnáním tím lépe vynikne, metrum přízvučné jen získá, ano jeho schema podruhé, po závěru vyrovnacím ve sluch náš líbezněji se vloudí. Dějí se poklesky proti schematu přízvučnému, ale ony samy zas jistý zákon zachovávají. Coždť to vhodné a v pravdě aesthetické zařízení! V čem se prvnímu pohledu chyba jeví, druhý pohled za pravidelnost jiného druhu poznává. Poruch takto přispívá k oživení a vyniknutí rythmu. Lad počátečný trvá v klidu svém; náhle se porušuje, ale s porušení znova se zjednává, a tím jakožto lad v pohybu objevuje. Sem náleží vše, co šíře pověděno na tolika místech v Aesthetice všeobecné o vyrovnacím závěru, o ladu či harmonii znova zjednané, vedle harmonie původní čili nerušené. Tu je zdroj pro rozmanité útvary prosodické, a tu může pravý básník ukázati, jak technice rozumí a jak slabikový material jazyka českého ovládati zná. Ze styku a sporu obou principů, z protirázu přízvuku a časomíry musí kořistit, aby stvořil takové zvukové celky zcela zvláštní, kterých v jiné řeči není, a vyhledával specifické půvaby mluvy své. Od básníka právě bychom si přáli, aby v případech zcela jasných nekazil výslovnost, maje ku příkladu předložku za bezpřízvukou nebo počínaje verš jambický pověstným daktylem; pravidel přízvuku by pak tím svědomitěji šetřiti měl a mohl! Sice zrovna enthusiasté přízvuku věc dovedou až k nemožnosti prosodie, až ku pouhému počítání slabik. Při pomoci časomíry mohli bychom býti přísnější.

Výslovně zde musíme varovati před bludem, pojímajícím nauku naši tak, jako bychom chtěli uváděti pravidlo, jež by bylo negací všeho pravidla, totiž skládati verš bez rozmyslu stopu časomírou, druhou přízvukem. Tu bychom byli na stanovisku neladu. Pro znatele aesthetiky a výkonného umění napověděli jsme dost výrazem vyrovnacího závěru. Ten už klade určitý řád za pevnou podstavu, zde přízvuk; jen kde se proti jeho pravidlům hřeší, brávej se časomíra na pomoc. Spolu jest už naznačeno, že se to stávati má jen zřídka kdy, totiž jen tehdy, co obnáší rozsah výjimky z pravidla, aby se hlavní ráz přízvučný nesetřel a s druhé strany zase v nehybném schematě svém neustrnul, — tedy za účelem k oživení rozměru a zlahodnění jazyka. Stanuli jsme tu vůbec při jednom z nejútlejších tajemství techniky. An

přízvuk v českém bez výjimky na první slabice tkví, nedá se schema siloměrné v delší básni na vlas ani provést; „dá se provést“ — slyšíme volati enthusiasta přízvuku a ukazovati báseň bezúhonnou na doklad — však ona je právě za příčinou své přízvučné bezúhonnosti na nejvýš jednotvárná: co slovo, to trochej, co trochej, to slovo. Dvojslabičná slova klapotají za sebou jako nudné, stále stejné tyk-tak hodinového stroje. K vůli rozmanitosti, k vůli vykoupení z tohoto jarma vzdycháme po přerušení stejného chodu — a tu nastupuje naše vodítko; přerušení se staň, ale podle pravidla, jež ukazuje druhá prosodie. Stejnost českého přízvuku a aesthetická z něho se rodící jednotvárnost vyžaduje porušování schemata tím nutněji, ale nedokonalost se nahrazuje jinou předností, totiž uznanou faktickou možností časomíry. Jen tímto prostředkem bude možná prosodii přízvučnou zachovati; neboť není-li časomíra u nás úplně tím, co byla u Hellenů, není ani přízvuk tím, co jest u Němců. Musíme-li onu pozměnit, nemůžeme ani pravidla druhého bez pozměny na češtinu přenésti. V čem tato nutná pozměna záleží, vysvítá z pouhé okolnosti, že máme časomíru. Naše přízvukování jest jednotvárné; kdybychom zvláště delší verše přísně podle přízvuku skládali, vynikala by jednotvárnost čím dál tím víc. V jazyce ruském nebo německém, kdež přízvukování takou rozmanitost ukazuje, mohou spíše jemu se oddati, nás by však ona nehoda dohnala konečně až ku pouhému počítání slabik. Tu přichází časomíra s pomocí svou uvádějíc jednoduchým způsobem rozmanitost v rozměry přízvučné. Totě konečně vlastní důtklivý důvod, proč musíme držeti časoměrnou prosodii: Nebudeme-li držeti ji, ztratíme i přízvučnou. Někdy osud celé pevnosti závisí na jedné vpřed pošinuté baště, jež oku laikovu zdá se býti zhola zbytečnou. Však oko stratega prohlídá hloub a hájí baštu za každou cenu, a takovou baštou ochrannou jest našemu přízvučnému veršování časomíra. Proto básníci naši jemnějšího vkusu časomíru v úctě měli a v ní něco nezbytného tušili, byť i sami nebyli skládali časoměrně.

To se týká veršů samých, rozměru jich bez ohledu k jiným účelům, zdali ku příkladu hodí se k hotovému neb možnému nápěvu. An základem nápěvu je schema časoměrné, vyskytají se případy, kde verš přízvučný k vůli hudbě i časomíry hleděti musí. Tu se často porušuje přísné schema siloměrné, ale za tím účelem, aby časoměrnému se vyhovělo. Patrno, že naše nauka zde platnosti dochází. Při básních pro zpěv určených, tedy v písni, bude básník

hledět zadost učinit i časoměrným potřebám, nikoli však nahromaděním obou principů na sebe, nýbrž právě dle našeho vzorce, závěrným, oběma potřebám vyhovujícím vyrovnáním, určitým sestavením dlouhých i silných slabik. Písniček tak upravených máme už velmi mnoho; ku příkladu v známé trochejské písni: „Spanilý měsíčku," kdy po správných přízvučných verších objevují se chyby ale ve stranu časomíry podle hudební potřeby:

*Ach ty srdce malé*
*Mnohý by tě hledal,*
*Já bych mu tě ale*
*Za celý svět nedal.*

Bedlivé uvážení i naznačení časoměrných vztahů však jen v hudbě jest úplně nezbytné. — Hudebník-skladatel má řeč před sebou a může ji všelijakými změnami do svého rythmického schemata vpravovati, do schemata, o němž básníku se ani nezdálo — ač on své schema také v básni má. Jako jest básníku prostá mluva při skládání veršů rythmizomenon, tak hudebníku zas metrum básníkovo ještě jednou jest rythmizomenon. On může tvořit nové a nové odstíny trvotu — slabiku dlouhou a hodný úděl prodloužit, někdy zas ji ku krátké přiblížit — důklad někdy klásti proti přízvuku, když příčina zvláštní vyžaduje. V písni:

*Sedlák, sedlák, sedlák,* ⏑ – – | ⏑ – –
*Ještě jednou sedlák,* ⏑ – – | ⏑ – –
*Sedlák, sedlák, sedlák,* ⏑ – – | ⏑ – –
*Je velkej pán* ⏑ – – | ⏑ ⏑

jest iktováno sice proti přirozenému přízvuku, ale zde má protiráz jich zvláštní účin. To náleží k výjimkám; pravidlem však jest, aby nehřešil skladatel proti časomíře způsobem příliš nápadným, aby ku příkladu rythmikou svou neprodlužoval krátkou a vedle ní hned skracoval dlouhou slabiku neb aby slabiku lehkou nečinil těžkou

– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

a vedle naopak: burácí, pro tebe. Metrika básní zůstala sice osamotnělá; rythmika hudby oddělila se od ní a kráčí vlastní dráhou. Obě soustavy jsou nyní dosti znatně proti sobě pošinuty, na sobě nezávisly. Odtud svoboda hudebníkova, ten rozdíl spolu v naznačení jedné i druhé soustavy. Kdežto pro dynamické naznačení předpokládají se slabiky takměr stejně dlouhé, ukazuje je pravá časomíra velmi rozdílnými býti, kdežto hudební rythmika zrovna tak nápadně i od této se liší.

Zda-liž k rythmické řadě:

hodí se stejně oba verše tyto po celém rozsahu svém:

*Hej Slované ještě naše slovanská řeč žije*
*Jazyka dar svěřil nám Bůh, Bůh náš hromovládný —?*

Na ⌐ ⌐ připadá v prvním verši naše, v druhém nám Bůh, i není pochyby, co přiměřeněji. Případ ukazuje spolu, že sice při styku slabik a not velká volnost vládne, však přece souhlas mezi nimi může větší býti nebo menší, a že větší přiměřenost nám také lépe se líbí. Proto přese všechny poruchy zůstává v českém pravidlo netknuto, aby umělý skladatel šetřil přirozené časomíry co možná, aby mu básník zas co možná v ústrety přicházel. Báseň pro zpěv určenou skládej básník tím pečlivěji maje zření též ku schematu časoměrnému. Odtud vychází pravidlo, že v básních zpěvných slabiky vážíme; že řadu slabik dlouhých četnými souhláskami proložených neodsuzujeme k rychlému tempu a řadu krátkých k táhlému; že pokud možná dlouže s notami dlouhými, kratě s krátkými sjednáváme. Jinak jest hudebníku ponechaná úplná volnost, ale v ní zase ta umělecká zavázanost, jížto se má osvědčiti mistrem i co se týče znalosti jazyka. Iktovati verš: „Proč bychom se netěšili“ na první a na páté slabice je správnější než na třetí a na sedmé. Jsou takové jemné rozdíly u vyslovování, tak nepatrné pozměny, že jen hudební ucho pro ně dosti choulostivé jest — proto jich musí u výkonu šetřiti — to jest ono slavné un pôco piû v rukou umělce. Od básníka žádá jen, aby vyplnil všeobecné schema, hudebník sám musí bedlivějším býti. I vysvítá, že se v tom ohledu někdy přemrštěné požadavky činí — asi tak aby básník byl dokonalým hudebníkem a znal také celou techniku i známkosloví hudby — to jest utvořeno podle obrazu starověkých básníků, kteří sami byli také hudebníky. Nyní však jsou obě uměny mimo sebe, rozdělení práce nastalo. Návrat k hudbě jen někdy přikázán jest, kdy běží o rozřešení sporných otázek as tak jako v sochařství někdy návrat od názoru k hmatu. V otázce obou prosodií však hudbě přijdeme svým stanoviskem nejspíše vhod.

Otázku o prosodii písní lidových můžeme nyní rozřešiti snadno podle zásad uvedených. Stanovisko výlučnosti se nejméně hodí. Čistě tam provedena není ani jedna ani druhá prosodie; totě

určení záporné. Určení kladné zní, že v písních lidových jsou zárodky obou vhodně skonbinované. Poklesky a licence ovšem nejsou vyloučeny. Patrno dále, jakže oba tábory mohly z oněch písní bráti doklady ku tvrzení svému, jakož i prostí popěrači všeliké prosodie. V ostatní podrobnosti otázky nemusíme se výslovně pouštět. Každý nepředpojatý pohled ve sbírku písní bude nám svědkem. Vezměme oblíbenou:

*Horo, horo, vysoká jsi!*
*Má panenko vzdálená jsi,*
*Vzdálená jsi za horama —*
*Vadne láska mezi náma.*

V ní jest prosodie přízvučná skoro idealnou správností zachována, a sice s onou pozměnou, kterou stále vytýkáme, totiž zastupování síly délkou a použitím přízvuku vedlejšího (v y s o k á j s i). I jiné rozměry potvrzují silomíru:

*Na prahu stála* ˈ ( ( ˈ (
*Hezká se zdála* ˈ ( ( ˈ (
*Já ji dal hubičku* ˈ ( ( ˈ ( (
*Ona se smála* ˈ ( ( ˈ (

An tedy u velkém celku prosodie přízvučná se zračí, však v případech též časomíře hoví, zvláště kde potřeby hudební příliš patrny jsou, může se státi, že na některém verši obě prosodie shodně se sejdou (skumulují se), anebo na jiném se kříží, tak sice, že verš měren jedním zřetelem dá trocheje, druhým daktyly. Mnohý verš: *Tam kde se prochází*
*Ráda jsem tě měla —*
jest přízvučně daktylský, časoměrně trochejský. Nebo čtyrdobý takt ovládá zcela jinak daktyly dynamické; na příklad v lidovém verši podobném rozměru Sarangi (viz str. 285.)

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | — — | ⏑ ⏑ —
*Kdyby se tatínek nevadil*
ˈ ( ( | ˈ ( ( | ˈ ( (

Konečně velkou vládu mají také rozhodné poklesky proti prosodii, jakéž v lidovém básnictví ani jinak možná není. V písni

*Červená růžičko, co se nerozvíjíš*

mnohý zpěvák trapně pociťoval značení: ˈ č e r v e n á místo správného ˈ č e r v e n á. Nechť však jest podobných chyb těch jisté množství, otázka nastává, kdy se jich udá nejméně. Předpokládáme-li prosodii

časoměrnou, zajisté ne; bylo by chyb neb výjimek právě nejvíc. Méně chyb vyrodí se, přikládáme-li k písním lidovým prosodii přízvučnou, a ještě méně, tedy nejmíň, hledíme-li na ně se svého stanoviska kombinačního. Pak je chyb tak málo, že proti množství případův řádných takměř mizejí. I pravíme: verš v českých písních lidových je přízvučný berouc však útulek v časomíře, — čímž otázka ta definitivně rozhodnuta jest.

Tak upravuje přízvuk povšechně naši vázanou mluvu; ale časomíra mu pomáhá při zvláštních příležitostech, ustrojujíc sloky pro přijetí hudby, — tak jako když muž v jemnější společnost vstupující svému zevnějšku, mluvě i šatu více péče věnoval. Odtud, z potřeb totiž hudebních, zamýšlel Jungmann už rozřešení otázky prosodické, když genie hudby i básnictví napomínal, kterak písně skládati mají. Ježto hudebník osnovu časoměrnou předpokládá, chtěje báseň opatřiti nápěvem, můžeme časomíru nazvati hudebnější než silomíru. Avšak určení se týká hudby, nikoli básnictví, zpěvnost pak nevyčerpá podstatu krásna básnického. Ostatně silomíra, obsahujíc aspoň jednoduché útvary časomíry, přichází hudbě jednoduché vstříc; co se složitějších útvarů časoměrných týče, ty mají místo své v hudbě, kteráž dávno od básnictví se oddělila a samostatnou uměnou jest. A tak jest i básnictví samostatným. Nyní už nelze vymezovati jedno druhým, ku příkladu báseň zpěvností a hudbu básnickostí. Moderní básník skládá pro čtení a recitování přirozené; pro zpěv jen výjimkou. Nejnovější pověstné pokusy stotožniti rozsah obou uměn zamýšlejí vlastně něco zastaralého.

Vodítkem jesti všeobecným, aby kdekoli se užívá prosodie jedné, druhá byla jakožto pomocnice za lubem. V moderních jazycích délka, důklad a přízvuk splývají na jedné slabice, čímžto střídání, tedy zdroj rozmanitosti, mizí. Z nich nemohou se bráti doklady k antické prosodii, ale z českého mohou. Nicméně zavládla nyní prosodie přízvučná: ani ethické ani aesthetické ohledy nevyžadují, abychom toto faktum popírali nebo potlačovali. Marno jest proti němu elektrisovati krásnou antiku časomíry, tak jako bychom si zase škodily, kdybychom svou časomíru, jížto jazyk schopen jest, udusiti hodlali. Skombinujme je v pravou soustavu; ponechme přízvuku přední místo, ale vedle něho trvejž časomíra a odnášejž chyby jeho, zastupujž jej, kdy síla jeho nestačí neb jednotvárnou se stává, budiž spoluvládkyně a rádkyně přízvuku. An časomíra tolikráte vylíčená jakožto hudební, plastická, jakožto

dokonalé provedení ladu na nejjemnějším nástroji jazyka může býti přivedena v obdobu s principem ženským, kdežto přízvuk se svou silou a výrazností pak na princip mužský připomíná: dali bychom se skoro unésti ku podobenství, že mezi přízvukem a časomírou co se týče prosodie výkonné v češtině jest uzavřen pravý bohulibý sňatek. Že muž dává jmeno, zastoupení na venek, pevný řád i ráz, kdežto působení ženské zrakům ukrytější uvnitř lad zjednává; že přízvuk a časomíra nejdřív vedle sebe stály, neznajíce se, — pak blíže si přicházejíce sobě překážely, o půdu jazyka dlouhý spor vedly, až konečně sňatkem, totiž spojením ale přece podřízením časomíry pod přízvuk podnikly nejpěknější, uspokojivé rozřešení sporu: tyto a podobné mnohé důsledky, které se z obrazného řečení odvodí, zde ještě zcela dobře se hodí; ale sami připomínáme, že nechceme, aby podobenství, jež některou stránku věci sice objasní, ubíjeno bylo až do posledních krajností. Tak činívají lidé půtek žádostiví a mívají své vtipy na jednostranném vykořistění příležitostného obrazu založené za věcné námitky.

Pravíme-li, skombinujme oba principy v pravou soustavu, nemíníme postaviti je bez užšího styku vedle sebe; tuť bychom dostali se zas ke stanovisku libovolnosti neb sloučenosti. Soustava není součet, není pouze shrnutí členů souřaděných, nýbrž jest upravení jich takové, aby jedno druhému podřaděno bylo. Soustava přírodopisná není jen výčet jednotlivých druhů, nýbrž uvedení jich pod příslušné rody, řády, třídy, tlupy atd. . . . Tak tomu i jinde jest; soustava nevylučuje podřaděnost, ale vyžaduje ji. Ještě tedy my přízvuk na první místo klademe, časomíru jemu podřizujeme a poměr jich určitým vzorcem vytýkáme, můžeme tvrditi, že jsme oba principy skombinovali čili sestavili; došli jsme stanoviska soustavnosti, jež nám po odbytých předchozích jediné zbývá. Podržme oba principy, ale uveďme jistý řád v užívání jich, aby ze svobody nestala se anarchie. Způsob řádu však vtírá se sám sebou, an přízvuk má rozhodnou převahu, jemu pak podřízena vystupuje časomíra jakožto princip výpomocný čili subsidiarní.

Prohlédli jsme všech patero způsobů, kterýmiž naše prosodická otázka rozhodovati se může. Stanovisko překladatelské a subjektivistické však netýkají se, jakž vyloženo, podstaty věci, jedno jsouc pouze zevnějším, druhé příliš neurčitým rozhodnutím, zkrátka nejsou rozřešením. Opravdové pokusy věc v podstatě rozřešiti zbývají nám trojí. An přízvuk vítězně pronikl, nebude nikoho, kdo by časomíru za jediný princip hlásil; s druhé strany zas ani

nejzarytější stoupenec přízvuku neodčiní naše básně časoměrné a musí tedy připustit možnost časomíry. Stanovisko výlučnosti je vývojem básnictva překonáno. Stanovisko sloučenosti za příčinou povahy jazyka jest nemožno, i zbývá tudíž poslední, totiž stanovisko soustavnosti. Takž jest jeho oprávnění nepřímo dovozeno. Odhalen uspokojivý poměr mezi oběma principy, an počátečný spor, nelad jím uvedený, dle jasných pravidel se vyrovnává a k závěru ladnosti dochází. Co výkonní básníci neklamným pudem vedeni bezděky prováděli, jest nyní vědomě vysloveno a na uznaný aesthetický vzorec, na formu vyrovnacího závěru převedeno. Jiného vyřízení sporné otázky býti nemůže, poněvadž všechny možné případy probrány jsou a všechny předchozí ukazují se býti nestačnými.

O možných námítkách můžeme se nyní tím stručněji zmíniti. Podle statistiky psychologické dovoleno nám učiniti rozvrh jich a priori. Nejdřív přicházejí hlasové, jejichž původci smyslu rozpravy naší ne dosti porozuměli; oni četli jen tuto stať a mají za sebou soustavu aesthetiky buď kusou neb žádnou. Nicméně jsou námítky z tohoto zdroje nejhojnější; pronášejí se k vůli polemice, k vůli reputaci, ut aliquid dixisse videatur, a v průběhu se ukazuje, že původcové jich věc ani si nerozmyslili náležitě, ješto sami se zaplétají v protimluvy a ku konci zapomínají, co na počátku tvrdili. Co bychom těm a oněm protivníkům odvětili, nemusíme naznačovat; co bychom jim radili, dovtípí se sami. Kdyby vznikly pochyby o praktičnosti návodu našeho, opáčili bychom, že je z praktických případův odvozen, a kdyby to nestačilo, poukazuje pisatel na svůj překlad Byronova Kaina i Parisiny, kdež návodu svého sám užíval, tedy průbu dávaného pravidla podal. Argumentum ad hominem přesvědčuje mnohé lidi nejlépe. Stanovisko sloučenosti bude hájiti jen otec jeho, ale tím už připouštěti, že v českém obě prosodie aspoň možny jsou. Hůře bude s energickými harcovníky, kteří se rozhodně jednoho principu ujmou a druhý zničí. Oni kladou svůj ideal za skutečnost samu, což ku povzbuzení činnosti své prováděti mohou; ale theorie, jež přes mezníky soukromých přání na širou planinu věcí hledí, vyhlašuje pouhou jsoucnost obou protivných mínění za nejlepší vyvrácení absolutní platnosti jich. Cílem snah mohou jejich diktaty býti, my však vyšetřovali, jak skutečnost rozhodla. A tu se kruh možných případů zavírá; do některého z nich každý náhled o prosodii české a zas každá námítka proti němu činěná připadati musí s touže logickou nutností jako při otázce na formu čtyrúhelníka odpověď ukázati musí buď na různo-

běžec neb na lichoběžec neb na rovnoběžec. Neúprosným postupem podél řetězu možných odpovědí doženeme každého protivníka až ku poslednímu článku, z něhož se nevymkne. My prostou nelíčenou skutečnost opatřili jsme obrněným průvodčím, logickým dovozením totiž, jehož síla záleží v rozumu. Nám neběží o jakous osobní choutku, o provedení svévolného, „duchaplného“ vrtochu, nýbrž o zjištění pravidla v praxi samé často se objevujícího. Pravidlo to vytknouti, na všeobecnou normu aesthetickou převésti a pod určitým jmenem vysloviti, aby se šíře uvědomilo, — totě cílem vyšetřování našeho.

Přijetím stanoviska vyrovnacího jsou tedy odmítnuta obě předchozí rozřešení, totiž stanovisko vylučovací a slučovací; však není podvráceno stanovisko překladatelské ani subjektivistické, poněvadž princip vyrovnací směřuje jinam, totiž ke skutečnému rozřešení, kdežto co se týče zevnějších vodítek, každému volnost ponechává. Stanovisko překladatelské a subjektivistické nejsou rozřešením sporu, tedy nestojí k žádnému rozřešení v jakémsi poměru, ani ve shodě, ani v protivě. Jako posaváde budou filologové naši k antickým věcem užívati časomíry, více méně přísné; jako posaváde zůstane básníku volno, skládati verše tou či onou prosodií. Na otázku vzdělaného cizince stran principu veršovacího u nás, odpověděl bych nejdřív poukázáním k latině. Tam jsou také dvě prosodie vedle sebe. Ale čeština je řeč živá; co onde může vedle sebe mrtvě ležeti, zde na jevišti života přichází v závodění. Tak do poměru vniterného obou prosodií dostalo se světla, světla určitě nazvaného, v němž celý posavadní vývoj i možný cíl vývoje se zračí. Naše, nyní skutečně užívaná a všem vrstvám národa pochopitelná prosodie je přízvučná, vyrovnávající však své odchylky časomírou. Verš novočeský jsa pravidelným pořadím silných a slabých slabik s jedné strany časomíru předpokládá, an ony slabiky v určitých dobách po sobě následují, s druhé strany zas časomíru vyžaduje, an v jistých případech délka sílu zastupovati musí. Výkon se nyní ustálil mlčky na této zásadě. Náš nynější verš jest přízvučný, ale vypomáhá si časomírou; zvláště pak čím více jest báseň určena pro hudbu, tím spíše může místo přízvuku vstoupiti délka. Nauka o českém verši na vždy, totiž pokud potrvá nynější povaha jazyka, bude svůj bezpečný, podstatu věci objasňující podklad shledávati v metrice časoměrné. Celá schematika i názvosloví zůstanou, jak jsme je od Hellenů přijali. Marně namáhají se nadšení přívrženci modernosti, aby řecké pojmy zapudili. Ony se

rozšířily po celém světě vzdělaném, a odněkud jsme musili počíti se svou naukou. Na „rozluku“, „stopu“ a podobné pojmy bychom byli přišli také; zda-li pro ně užíváme slov nových, domorodých či starých hellenských, na tom nesejde. Co se z nich v skutku zachová neb nezachová, kterak antické metriky budou dbáti básníci výkonní, zda-li si budou vědomi zákonův časoměrných, ani na tom záležeti nebude; avšak vědeckému zpytateli bude zřetel k časomíře vždy důležitým. V německém veršosloví vzniká mnoho protimluvů, když se chtějí zásady této přidržeti, avšak v českém je to jinak za tou jednoduchou příčinou, že my máme smysl pro rozdíly v délce slabik a ji přísně lišíme od přízvuku, kdežto knihy německé i nejlepší to míchají.

## §. 34. Verše přízvučné.

Obracíme-li tvary i názvy veršů časoměrných na verše přízvučné, nesmíme zapomenouti na valný rozdíl, jenž mezi oběma stává. Trochej časoměrný je trojdobý, obdobný jemu trochej silomìrný může býti čtyrdobý, trojdobý i dvojdobý. U verši „Bůh má svoje nebe“ stopy Bůh má a nebe za stejnomocné se kladou, právě že o nich něco zcela jiného rozhoduje než délka. A tak se s ostatními stopami též děje. Proto musíme odvrátiti se od trvotu slabik a hleděti pouze ku počtu jich chovajíce však rozdílnost v přízvukování. Užívání názvů z časomíry vzatých vztahuje se ne k číslu dob nýbrž pouze k číslu slabik, jeví se tedy vlastně nesprávným, pouze obdobným; stopa trochejská jest dvojslabičná, onde dlouž a krať, zde ráz a tyk. V theoretické úvaze nutno obé držeti přísně od sebe, a přese všechnu obdobu i přes tu, že časomíra i přízvuk na vzájem si pomáhají, neřekneme nikdy, že slabiky přízvučné jsou dlouhé, bezpřízvuké že jsou krátké. Náleží to právě ke zvláštnostem českého jazyka, že obé liší blíže se tím k hellenskému a jiným, které basnění časoměrné připouštějí. Říkáme-li tedy na půdě přízvuku trochej, daktyl atd., měly bychom k názvům vždy přidati význak silomíry; měli bychom je také jinak značiti, jak jsme už shora počli, — anebo kdy týchž známek užíváme, jim výslovně jiný smysl podložiti. K vůli pohodlí však píšeme i zde _, ◡, a jen při srážce obou soustav známkových utíkáme se zas ke známkám pro silomíru zvlášť určeným | , (. Tím vším nemá býti řečeno, že u verších přízvučných není časomíry. Upozornili jsme již několikrát, že řada slabik

stupňovaných podle síly předpokládá útvar časoměrný, a dodáváme, že při verši přízvučném časové dílce tvoří se ze slabik naprosto, že tedy řád rythmický také povstává. Jeho ikty jsou však vyznačeny přízvukem slov, jímžto tedy přímka časová pravidelně se rozděluje, kdežto při pouhém počítání slabik ani toho není, tak že takovému verši jest rythmus něco zcela zevnějšího, cizého, na příklad teprv hudbou naň vnášeného.

Nejpřednější pravidlo týká se hlavního přízvuku, jehož přísně máme šetřiti; méně ruší pošinutí přízvuku vedlejšího, ano u výkonném veršování zdá se týž býti zcela pohyblivým a vyvinul se způsob, po první slabice rozčlenovati ostatek slova podle metrické osnovy, tak že na příklad slovo zahalená podle případu jednou zaznívá jakožto ı ( (· ( (dvojtrochej), jindy jakožto ı ( ( (· (chorjamb); čti k tomu konci nejdřív:

*Marné snahy, neodpoví*
*Příroda ti zahalená.*

a pak: *Náhle tu křídla rozpjala svá*
*Litice chmurou zahalená.*

Ješto časomíra a přízvuk v češtině se rozcházejí, mohou verše co do časomíry stejné býti rozdílné co do přízvuku a naopak; verše tedy co do jednoho principu stejnoměrné mohou dle druhého býti různoměrné. Proto u nás není verš dostatečně vyznačen, vytkne-li se jedna míra jeho. Že to má vliv na potřeby veršovací, ukazuje se zvláště na verších pro hudbu předzjednaných — tu vždy potřeba zvláštní péče, bedlivější svědomitosti, všeobecně tak, aby u veršů přízvučných hledělo se též časomíry. Dva české verše co do přízvuku stejné, mohou se přece lišiti trvotem svým; neb u nás právě dílce, ve které přízvuk přímku časovou rozděluje, bývají nestejně dlouhé. Odtud vzniká hojnost prosodického materialu, jež krátce nastíněna jest na str. 337 a 338. Tak znamená-li přímka celý trvot verše, bude přizvukováním rozdělena v jednom verši:

!_____!_____!_____!_____, v druhém:

!_____!_____!_____!_____

Rozdílná povaha veršů přízvučně stejnoměrných ale časomírou neshodných přece dostatečně vyniká na příkladech, jako:

*Což jest kvítí krásné,*
*Které kvete v poli.*

Nebo postavíme-li proti { *Co ve sněhu to vířilo* verš:
{ *Zalétlo smutně ve svou skrýš,*
proti { *Toužnou dráhou k velkým cílům*
verš: { *Nebe na tě zapomene.*
Nebo { *A jezera i moře, řeky, potoky*
proti { *Svým šílenstvím jen sám své zkáze pádíš vstříc!*

Zkrátka hudebník bude nejspíše nakloněn, aby vyžadoval tuto přísnější stavbu veršů; totiž aby verše byly stejnoměrné dle obou principů — pak jim říkejme stejnovážné (důsledný to název dle výkladu o váze slabik, viz na str. 339.). Ostatně rozumí se samo sebou, že požadavek stejnovážnosti platí jen veršům určeným pro hudbu, verše ostatní jen pro říkání určené co možná správně dle přízvuku stavěny buďtež s náležitým zřetelem pouze k výpomoci časoměrné. Každá umělecká skupina metrická může býti zkoušena oběma prosodiemi. Některý rozměr však zvláště se hodí v časoměrnou, jiný zas v přízvučnou prosodii. Patrno jest, že k oněm náležejí rozměry přenešené k nám z básnictví starověkého. Některým konečně druhům daří se na obou štěpnicích stejně dobře.

Verše přízvučné také rozdělují se v rody podle jakosti rozměru svého a v jednotlivé druhy podle počtu stop. Verše jednostopé, které dvě, nebo při katalexi jedinou slabiku mají, i celé básně z nich složené, jsou nucené umělůstky a v celku tak řídké, že v poetice sotva zmínky zasluhují. I když se někde skutečně zjeví, je na nich viděti tu násilnost, jež roztrhuje věty: proto spíše míti je za části a skládati snadno v delší verš. Totéž pořadí jako v časomíře přijímajíce máme nejdříve verše trochejské. Nejméně dva trocheje musí býti, aby způsobily verš, totiž metrickou řadu. Verš jednostopý nevyhovuje výměru verše, jsa právě stopou jen, nikoli veršem. Mohu ovšem i jediné jednoslabičné slovo napsati na řádku, byl by to as jednostopý trochej zkrácený:

*Ptáš se, v slzách plesu zrak,*
*Proč se děje tak?*
*Pták*
*Praví nad tvou hlavou a květ u nohou:*
*Jinak se ty divy jara díti nemohou.*

ale nepovažuju ji za verš. Podobně nezkrácený trochej:

*Krokem,* ! (
*Skokem* ! (
*(Celý šik*
*V družný cvik!)*

Rým vlastně jest, co tyto úryvky věty dělí na zevnějšek, aby je pak co verše spojiti mohl. Můžeme tedy předkem už určiti, ve kterých jazycích se nejspíše objevují: zajisté v oněch, které prosodie nemají a rýmem vyznačují verš. Neb jim právě schází povědomí, že verš jest řada prvků rythmických, i mohou se svým pojmem o verši sestoupiti až k nejmenšímu počtu slabik, jehož k rýmu je třeba, ku dvěma slabikám, k jedné. Nápodobením pak odtamtud zavítávají k nám, ale zůstávají kuriositami. V nauce o rýmu celá jich otázka se rozřeší; v nejlepším případě vzniká totiž, píšeme-li takové „verše“ po dvou na jednu řádku (Krokem, skokem), rým vniterný (viz níže), neb vůbec jen verš o slabiku, o dvě delší. My tedy podobné hříčky, jsou-li kde, nevylučujeme z českého básnictví, nýbrž vytýkáme pouze stanovisko, s něhož na ně hleděti jest. Krásy, které nemají, jim ovšem uděliti nemůžeme.

Dvojstopý trochej, jednoměr trochejský nebo též dvojstopa trochejská. „Nová touha“... (1. Poslední název vztahuje se k měření dvojstopému, které na místě po dvou, taktuje po čtyr slabikách. Dvojstopa pak má silnější důklad na své první části, v druhé části stojí důklad vedlejší. Je-li v dvojstopě slovo čtyrslabičné, plyne z našeho hlavního pravidla kombinačního, aby v druhé části délka zastupovala přízvuk. „Bleskotání“... (2. Je-li slovo čtyrslabičné bez této prosodické podpory, dává vlastně přísný paeon (| ◡ ◡ ◡), tedy lehkou odchylku od zákonného schemata. „Rozdmychují“... (3. Proto veršů těch má býti co možná málo; v pronášení se vznáší nad příslušnou slabikou nebezpeč vedlejšího přízvuku, který po případě líp opravněn bývá. „Libosady“... (4. V případech pak, kdy proti přízvuku skutečně se hřeší, nastaniž kde možná vyrovnání podle zásady často vyložené. „Žár hasnoucí... (5. Jindy padá důležitost zvláště na konečnou stopu, an ta určuje nejsilněji ráz rythmu; příčiny také vícekrát už vyloženy jsou. „A tu stáli“... (6, kterýžto verš vlastně jest paeon třetí (◡ ◡ | ◡). V tolikerém útvaru může tedy dvojstopý trochej vystupovat, a když čistý objevuje se v převaze (1), slouží mu zajisté všechny ostatní útvary, an jej sem tam libě prokládají. Konečně zjevuje se též zkrácená dvojstopa tedy kretik, buď sama o sobě, nebo zvláště co vhodná závěrka veršův úplných. Doklady vizme v následujících:

*Bleskotání,*
*Prysky tvoje*
*V osamělou*

*Duši září*
*Jako svíce*
*Na oltáři,*
*Kde se koná*
*Svatý div!*
*Navštěvují*
*Chmurné snění*
*Slunečnými*
*Nadějemi,*
*Rozdmychují*
*Žár hasnoucí,*
*V život loudí*
*Touhy mroucí,*
*Nová touha —*
*Nový svět!*

Z trochejů dvojstopých pak veskrze zkrácených vyskytují se verše a pojí:

*Přístav, zeď,*
*Mrtvých dům,*
*Vše spí teď*
*Pláň i chlum.*

Delší verše trochejské skládají se z trochejů osobitných nebo z dvojstop; co tedy o těchto právě pověděno jest, platí o nich jakožto složkách ve všech sebe delších složeninách a nemusí po každé znova býti opakováno. Způsob, kterým se zde dosahuje rozmanitosti, trvá i na dalších stupních, kdež ještě jiné způsoby k němu přistupují.

Trojstopý trochej, ithyfallik přízvučný podobně střídá se úplný a zkrácený. Rozluka bývá po prvé stopě nebo po dvojstopě; v obou případech rozpadá se verš ve dvě nestejné části, do nichž opět rozmanitost se uvádí rozličným umísťováním caesury. Můžeme jej v druhém případě bráti též za trojstopu nebo vykládati za zkrácený a synkopovaný dvojměr trochejský podle schemata ⏑ – ⏑ – | ⏑ | – ⏑; v tom případě však musí míti na konci jednu slabiku těžkou a druhou dlouhou čili slovo dvojslabičné ⏑ –. Jinak by příliš rozdíl se vtíral, na příkladě shora již uvedeném:

*Což jest kvítí krásné,*
*Které kvete v poli.*

Čtyrstopý trochej, dvojměr trochejský, jeden z nejčastějších veršův, oblíbený v poesii lidové i umělé. Rozluku mívá

uprostřed, tak že jej považovati lze za spojeninu ze dvou dvojstop; tatáž rozluka rozpůlovací vyskytuje se u všech veršů, které skládají se ze sudého počtu stop, pročež o ni ani zvlášť zmiňovati se nebudem. Když veršů trochejských jde více za sebou, k vůli rozmanitosti žádoucno jest, aby čisté trocheje střídaly se s dvojstopami, důklad mění pak své postavení a přízvuk větový i důraz také spadá v jiná a jiná místa, čímž vedle jiných známých prostředkův oživovacích ladný účin se zjednává. Na příklad:

*Cizý hluchý roj zas hlučí*
*Zbuzenými ulicemi,*
*Písmo slávy — on ho nezří,*
*A ten kámen jest mu němý.*

V prvním verši jsou trocheje ryzé, v druhém dvojstopy s důkladem na první části, ba zabíhající v paeon; v třetím pak a čtvrtém jsou dvojstopy s důkladem na druhé části, tak že obraz dynamické osnovy vznikne dosti rozmanitý. Hlasité čtení důrazem ještě ji podporujíc objasní to. Tak lze rozmanitost uvésti do verše i když rozluka stálá uprostřed se opakuje. Ovšem rozdílnost rozluky zbývá jakožto další způsob k rozlišování, neboť nemusí vždy býti uprostřed verše. Konečně caesura na rozličných místech položena, verše po sobě jdoucí zbavuje jednotvárnosti. Těmi prostředky pak i lze dlouhá pásma veršů trochejských s dobrým výsledním dojmem ustrojiti. A zas, když více veršův spojujem, uzavíráme je často pádněji zkráceným veršem.

Pětistopý trochej, desaterec, epický verš slovanský má nejpřirozenější rozluku po druhé stopě, jindy po třetí, po čtvrté. *Chtěl jsem pěti králův českých trůny*
*Z černa lesa || vystupuje skála*

Rovněž tak caesury se střídají, čímž verš proti jednotvárnosti v českém lehko vznikající se zbrojí.

*Peněz blesk) mne nikdy neoslepil*
*Váš jest Hus) i Nepomuk) i Cyrill*
*Dlouho volám už) ne bez bolesti*

Každou caesurou rozpadá se verš v částky různého rázu, jednu trochejskou zkrácenou, druhou jambickou, coţtě zvláště dojmu přispívá. Když jest veršův víc, nechť verše s rozlukami a verše s caesurami se střídají. Slova trojslabičná uvádějí caesury; když se vyskytují slova čtyrslabičná, neb i víceslabičná, budiž pozor obrácen k tomu, aby důklad veršový spadal na slabiky dlouhé, čili aby přízvuk vedlejší podporován byl časoměrnými zřeteli. Ve verši

*Co jest slunce || jitru spanilému*

jest na konci slovo čtyrslabičné, ale důklad páté stopy připadne na slabiku dlouhou; ta bude míti tedy vedlejší přízvuk a verš pak nezávadně zní. Kde není délky přirozené, tam aspoň polohová nastoupiž, aby případův paeonských co nejméně bylo. Kdy toho není a slovo čtyrslabičné nadchází, neruší rythmus způsobem takým, abychom se snad musili k jiným principům veršovacím utíkati. Ono jen podporuje měření dvojstopou:

*Z černa lesa | vystupuje | skála*

Nebo když slovo dvojslabičné v prostřed:

*Pahorek jest, | na němž | rozvaliny*

Nebo čtyrslabičné slovo na počátku:

*V živobytí | lidském | samá změna*

Zkrátka vždy vyráží ten čtyrpádný takt, a slovo čtyrslabičné že jen při jediném úhoze se odchyluje od plnosti síly. Co se týče spojování veršů nastává hlavní vodítko, aby v jejich tok rozmanitost uváděla se prostředky známými, rozličným umísťováním rozluk i caesur, důkladu i důrazu, střídáním veršů kusovětých s krátkovětými. K rozmanitosti takové tíhne už verš prosté poesie srbské, tím nutnější ona jest v poesii umělé.

Mrtev Marko u studnice ležel,
Den ode dne celý boží týden.
Kdo přichází cestou podle Marka,
Uzří Marka, myslí, že je v spánku,
A dokola daleko obchází,
Neb se bojí, by ho neprobudil.
Kde je štěstí, neštěstí i bývá;
Kde neštěstí, štěstí nedaleko.
A tak štěstí také provázelo
Igumena Svatohorce Vasu,
Z pohorského chrámku Vilindara
S jeho žákem, mladým Isaiem.
Když igumen spozoroval Marka,
Pravou rukou znamení dá žáku:
„Zlehka, synku, ať ho neprobudíš,
By se Marko na nás nerozhněval,
By nás v hněvu nezahubil oba.“ —
A když hledí, jak tu Marko leží,
Nad Markem tu spozoruje písmo —
Bílý list se v tmavé jedli bělá.
Sejme písmo, přečte, co mu praví,
A to praví, že je mrtev Marko.

Při spojování střídává se opět verš úplný a zkrácený. Co se o desaterci a povaze jeho zvláště napsalo, hodí se mnohým, přemnohým veršům; podle potřeby podrobuje si každou látku, může býti vážný, těžký, mužný a zas křepký, prchavý, dovádivý.

Šestistopý trochej, trojměr trochejský (Senar trochejský), úplný i zkrácený, co složenina buď z jednotlivých trochejů, nebo z dvojstop neb konečně ze dvou trojstop se představuje. Jednotlivé trocheje hlásí se u verši:

*Po nás | ani | hlasu, | mrtvo, | ticho, | hlucho,*

kdežto v jiném dvojstopé měření patrně se vyráží:

*Jiné jmeno | probudí se | novým ránem*

a konečně trojstopy:

*Uplynula léta | do věčnosti klína*

Rozluky jsou ve všech naznačeny, však rozluka hlavní v prvním a třetím útvaru stává v půli verše, v druhém však po druhé neb čtvrté stopě. Mimo to jsou vedlejší na místech měnlivých, což při větším množství veršů k vůli rozmanitosti se odporoučí. Rozlukou v prostřed položenou tento jako každý sudostopý verš ve dvě stejné části, v poloverše se rozděluje, které někdy jen slabě souvisí; proto rozklad veršů těch povždy tak na snadě jest.

Sedmistopý trochej, septenar v přesném smysle slova, totiž sedm trochejů v jedno spjatých, pod jediným veldůkladem; nebo povstane septenar sdružením svých hlavních částek (4+3), tak že jej ani za zvláštní verš nemusili bychom považovati. Spíše však bývá naopak, dvé kratších veršů skládává metrickou řadu plnější, samostatnější a tak u většině případův měli bychom krátké složky v jednu řádku psát.

*A ty písně a ty plesy všemu lidstvu patří,*
*V kraji krásy líbají se národové bratří.*

Jiného rázu dostává se septenaru zkrácenému:

*V dálku, kde mi uplynulo mládí jako sen —,*

jejž možná také sestavovati z rozšířených dvojverší.

Osmistopý trochej, trochejský čtyrměr, oktonár, jako předešlý může býti považován za zvláštní verš, ale také za pouhou družinu dvou dvojměrů v jedné řádce napsaných.

*Co jen může srdce vroucí lásce dáti za náhradu*
*Matky naše matky drahé, vám na oltář díků kladu.*

V prostřed jest tak jako tak rozluka.

Čtyrměr zkrácený, též septenar někdy zvaný (v. quadratus):

*Dokud čerstvým vzduchem lesním volně těkal lesa král,*
*V zeleném tam osamotí rodný hrádek pevně stál*

Při těchto a ostaních ještě verších dlouhých vtírá se měřeni dvojstopé, jímžto se celek rozpadává v dílce samostatnější, jakoby zvláštní veršíky. Za příčinami dávno vyloženými může býti druhý trochej zastoupen spondejem, ba slabikami libovolnými (z v ě s t u j u v á m), kdežto prvého trocheje přísněji šetřiti dlužno. I jest obrazec takého verše trochejského:

! ( X X | ! ( X X | ! ( X X | ! ( X X . . . atd.

Verše jambické. Poněvadž počínáme taktovati rázem a rythmická řada tedy slabikou silnou se uvádí, můžeme jambický verš považovati jednoduše za trocheje s předrážkou. Co tedy posud vyjmenováno veršů trochejských, obrátíme malým přídavkem na verše jambické. Anebo stanovíce zvláštní stopu jambickou, budeme verše jí rozvrhovat a měřiti. Dojem jest ovšem jiný, ač postup rythmický uvnitř verše je tentýž. Mnohý znatel se učeně tváří moha namítnouti proti českým jambům, že nejsou nic jiného nežli prý trocheje s předrážkou. Jakoby kdes jinde něčím jiným byli! I v němčině tíhne řeč ku přízvukování na první slabice; jestliže tam jednotvárnosti verše trochejského odpomáhá přece jakás rozmanitost v přízvukování, nám zase pomáhá časomíra. Že ostatně povídání o nemožnosti jambu jalové bylo, nová poesie skvěle osvědčila. Jambů je v českém nyní plno, plníčko.

Příčina, proč v naší době si básníci jej oblíbili, jest mimo vzory cizé asi ta, že vjíždí stopa hodně do slov, čili, že povstávají caesury střídající se s rozlukami; a čím úplněji toto střídání se děje, tím více mizí jednotvárnost, a tím rozmanitější a líbější jest rozměr. Verše pedanticky bezúhoné ze samých trochejů, co slovo, to trochej, by v českém ani nebyly pěkné, an příliš jednotvarné. Jamb už jistou střídavost do toho přivádí. Pravidelně totiž počíná jambický verš slovem jednoslabičným. Povaha věty s sebou nese, že pozdější členy vyslovujeme větší silou hlasu, tak že přísudek má přízvuk větový (S l u n c e *svítí*); stane-li se z prvního slova dvojslabičného jednoslabičné, zbude přece pro druhé slovo větší síla (S l u n s v í t í), a poměr jambický zjednán. Ohrozí se však, spadá-li na ono jednoslabičné slovo důraz (přízvuk logický):

**Král** *vládne,* **vy** *jen rádci jste*

Tu se přízvuk sesílí a prvou stopu bráti dlužno za přízvučný spondej, čili jinými slovy předrážku verše za slabiku silnou, což

u jambických veršů vždycky bývati mohlo, tedy ani nám neuškodí. Doklady k tomu má stará řečtina (u verši časoměrném) i verš anglický (přízvučný). Vedle ryze jambického nebo spondejského počátku vyskytuje se počátek časoměrně jambický:

*. . . nikdy nebudou*
*Památku muže lidé milovat.*

Víme, jak hleděti naň; chyba proti přízvuku vyrovnána jest jiným živlem života schopným. Někdy však počínává se víceslabičným slovem b e z této náhrady, což jest rozhodně pokleskem, pokud týž verš vydává se za jambický. Slušíť jej v tom případě spíše klásti mezi verše logaoedické (neb daktylotrocheje), anebo považovati první stopu trochejskou za p o d s t a v u verše, jehož ostatek jambicky zaznívá. Musil by však způsob ten po všech okolních verších býti proveden. — Někdy sejdou se na počátku verše slovo trojslabičné a slovo jednoslabičné; podle obyčejného pravidla položili bychom toto před ono:

*Blesk předtuchy, Stín modravý, Hloub zatmělá*

Někdy však na jednoslabičném spočívá důraz, tak že by zvláště dobře hodilo se na konec první dvojstopy; v tom případě může se pořádek slov obrátit, jestliže trojslabičné slovo počíná jambem časoměrným:

*Zavádí řád, Zpomínek roj, Hynoucí žár*

Poklesek proti přízvuku paralysuje se ještě tím, že důraz na konci dvojstopy jí dodává větší samostatnosti, tak že vlastně takový počátek jest sám o sobě veršem. Rozhodně bylo by prohřešení patrnější, kdyby pořádek slov onde se obrátil:

*Předtuchy blesk, Modravý stín, Zatmělá hloub,* —

případy, z nichž by se některé hodily spíše v trochejský verš.

Uvádějíce řadu nejznámějších veršů jambických, měli bychom vlastně hned počíti dvojstopým veršem. Jedna stopa není verš. Viz co shora při trocheji o téže věci řečeno bylo; i jamb samojediný objevuje se na řádce, rýmem jsa rozdělen i spojen s řádkou druhou:

*Že sám* ( !
*Tě mám* ( !

Ale tři slabiky mohou se vyskytovati jakožto verš a tu na nich mimo jiné možnosti pozorujem někdy rozměr jambický, jejž podle důslednosti soustavy své můžeme považovati za jednostopu přeplněnou (nadměrnou); v tom případě by nebyla veršem. Jiní však považují jej za dvojstopu zkrácenou, odkudž pak jeho právní titul jakožto verše pochodí:

*Své hroby* ⏑ ⏓ | ⏑
*Si zdobí* ⏑ ⏓ | ⏑

Dvojstopý jamb, dvojstopa jambická, jednoměr jambický (monometr), plný i nadměrný:

*Mně lahodí* ⏑ ⏓ | ⏑ —
*Tě děsná bouře* ⏑ ⏓ | ⏑ | ⏑

Delší jambické verše vyzývají k měření dvojstopému; pak jest dvojjamb jednotkou základní, v nížto hlavně záleží na silném přízvuku v druhém jambu, kdežto první spíše snáší odchylku, tak že schema má as tuto podobu: ( (· ( ( neb i (· ( ( ( —. I vzniká pravidlo, aby jamby na místech sudých byly čisté, na lichých spíše poruch se promíjí. Ano s touto výsadou znějí verše jambické někdy jakoby jich obrazec byl:

× × ( ( | × × ( ( | × × ( ( | × × ( ( | . . . atd.

Trojstopý jamb, trojstopa jambická, prostý i nadměrný:

*Kam pádíš druhu můj,* ⏑ ⏓ | ⏑ — | ⏑ —
*Ký duch tě v dálku žene?* ⏑ ⏓ | ⏑ — | ⏑ — | ⏑

Čtyrstopý jamb, dvojměr jambický (dimetr), buď volný nebo s rozlukou v prostřed.

⏑ ⏓ | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — *Byl pozdní večer, první máj,*
⏑ ⏓ ⏑ — || ⏑ — ⏑ — *Večerní máj, byl lásky čas.*

Tent jest pověstné zhejčkané dítko nejnovějšího básnictví českého. Vůči hrozné námitce, že není však nic českému jazyku vlastním, originalním, nýbrž uveden byl za cizými vzory, může se potěšiti zpomínkou, že se to s ostatními rozměry zrovna tak má. Všechno vykládání o nepřiměřenosti jambu v českém, o jeho nemožnosti přede skutkem umlká. Vytkneme-li jen jeden případ z té skutečnosti, Máchův „Máj“, činíme to pouze ke stvrzení slov svých — — dál, pustili bychom se do literarní statistiky: z Hálkových „Večerních písní“ jsou jen dvě složeny trochejským rythmem, dvě daktylským, a všechny ostatní čtyrycetdvě písně jambickým. Zejmena jest to právě čtyrstopý jamb, jenž ve všech se zjevuje, v některých maje vedle sebe přeplněnou neb i zkrácenou formu svou spadající k přeplněným trojstopým. Ráz jeho valně se mění, je-li v prostřed rozluka či slovní spona dvou stop — jako právě v dvojverší shora uvedeném! —

Pětistopý jamb připouští rozmanitého utváření a musí v něm tím více pozměny býti, čím hojněji se ho užívá. Předně vystupuje na všech místech, kde se hodí trochej pětistopý, a mimo

to sobě vydobyl zvláštní panství, zejmena v dramatě, kdež bývá bez rýmu (blancvers, versi sciolti = verše volné), verš dramatický. Původně zjevil se v této podobě a k tomu konci v Italii (a sice nejdřív prý v dramatě „Sofonisba“ od Trissina 1524), kdež už několik století dříve v rýmovaných plodech na míru rozšířen byl (Dante a ostatní básníci nejčasnější). Odtamtud se dostal do Anglie, do Němec, k nám. Není tedy výlučně germanským. Co se týče jeho rozčlenění má rozluku obyčejně po druhé nebo po třetí stopě. Nejpřirozeněji vynímá se rozluka po druhé stopě, ana rozděluje verš ve dvě části, z nichžto první kratší jest. Caesura jej rozvrhuje v částky, ze kterých jedna jambická druhá trochejská se jeví. Když jich mnoho po sobě následuje, vymáhá požadavek rozmanitosti, aby se střídaly úplné verše se zdlouženými, mužské zakončení se ženským, co zvláště v českém nadchází, snadno se provádí a mluvu básnickou pěkným střídáním zdobí. Co se týče počátku verše, žádáme i tam jamb buď přízvučný nebo časoměrný. Konečně v proudě veršů nechť se po sobě objevují rozličné útvary a nechť se střídají plnovětí s kusovětými a mnohovětými (viz o témže střídání na str. 253). Tak jest verš sedmivětý, ten stručný životopis člověka kategorickými příkazy vyslovený, snad příliš roztříštěn, ale mezi plnovětými verši mile překvapuje:

*Jez, pij, plač, směj se, pracuj, spi a umři!*

Verše o méně větách, o třech o dvou až konečně verše s větou jedinou, pak na druhou stranu věta, která z jednoho verše v následující pokračuje, dále věta dlouhá, která několik veršů obsahuje a překročení (enjambement) způsobuje, vyskytají se v rozmanitých skupinách v každém větším výtvoru, hlavně v dramatě, kdež jest místo, aby verš ten přizpůsoboval se nejrozličnějším látkám, správným zůstal a dikci přece nečinil zkoprnělou. Zejmena musí zmizeti z něho dělanost a manýrovanost, příštipkování, zevšednělé pomahačky, stále stejné obligatní počátky, přívěsky slov a všelijaké partikule — a pak může proud jambických pětistop v češtině snadno závoditi s jinojazyčnými půvaby, takž i s anglickým slovutným blancversem:

Všecka kletba života
Nechť stihne ho, a jeho útrapy
Nechť zaženou ho v poušť, jak z ráje nás,
Až děti jeho na něm spáchají
Co na bratru svém on! Nechť dnem i nocí
Jej meč a peruť stíhá cherubův,
Nechť jeho cestou hadi vyskakují,

Plod zemský buď mu v ústech popelem
A štírové se rojtež v listí tom,
Kam uloží on k spánku hlavu svou!
Snem jeho buď ta obět krvavá
A bdění jeho stálý smrti strach!
Nechť jasný pramen v krev se obrátí,
On kdy by rtem svým chtěl jej poskvrnit!
Nechť živel prchá neb se zvrací před ním!
Nechť žije v trápení, jímž jiní mrou,
Smrt sama mu čím horším buď než smrt,
Jenž člověka s ní první seznámil!
Pryč, bratrovrahu! Odtud slovo to
Zní „Kain“ vším množstvím příštích rodův, jež
Se budou hrozit tebe, ač jsi otec jich.
Tvou nohou tráva hyň! Les odepři
Ti útulek, zem domov, trupel hrob,
Svůj slunce svit a nebe svého Boha!

Šestistopý jamb je buď souhrn jednotlivých stop věrně dle jmena uvedeného: ⏑ ⏓ | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ — nebo tré dvojstop totiž trojměr jambický čili senar, ⏑ ⏓ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —; nebo konečně dvé trojstop čili Alexandrin. Verš:

*Zdaž, paní milá, kyne úspěch práci mé*

jest pravý šestistopý jamb. Ještě trojměr musí býti vyznačen caesurou nějakou a sice buď pěti- neb sedmipůlkovou, onen verš však veskrze caesury jeví, je také zahrnut v rozsahu trojměru. Ráz tohoto více vyniká, když po druhé nebo po čtvrté stopě rozluka vzejde:

*A není víc || on domu tomu přítelem*
*Můj manžel z lidí nejhorším || se objevil*

Na tomto místě můžem uvésti přízvučný trojměr belhavý, utvořený podle časoměrného choljambu (σκαζων, senarius claudus, viz str. 270), převráti-li se poslední jambická stopa v trochej:

› ! | › ! | › ! › ! › ! !‹

*Kdy byste jim i dali mudrcův kámen,*
*Že věru! scházel by zas kamenu mudrc.*

Jak senarius povstal, na tom nám nezáleží. On má tři dvojstopy, a to je hlavní věc. Ráz ten nesmí se zakryt rozlukou u prostřed. Sic stane-li se tak, poruší se jeho hlavní podmínka — a povstal by Alexandrin:

⏑ — | ⏑ — | ⏑ — ‖ ⏑ — | ⏑ — | ⏑ —,

jehož užívají i přeplněna.

*Ó kéž | by jen | tvá) ú | sta bla | ho vě | stila!* Senar.

*Ó kéž | by ú | sta tvá || jen bla | ho vě | stila!* Alexandrin.

Právě že rozluka v Alexandrinu po 3. stopě je podstatná, rozpadá se vlastně na verše dva, je složeninou dvou trojstopých jambů. Odtud mnoho jemu neshod plyne. Je-li první polovice přeplněna lehkou slabikou, povstane verš Nibelunský nový, povstalý uspořádáním starého, v němžto bylo sice šest rázů, ale tyků neurčité množství a na libovolných místech.

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

*Ó kéž by ústa tvoje jen blaho věstila!*

*A z rozervané půdy, kde zuřil lidský děj,*
*Ó přírodo mne přijmi a útěchu mi dej!*

Velmi rozšířen jest jiný útvar, a sice šestistopý jamb nadměrný, tedy 13tislabičný s caesurou sedmipůlkovou, jížto rozpadá ve dvě části, prvou v trojstopu jambickou nadměrnou a druhou v trojstopu trochejskou přesnou:

( | ( | ( | ( | ( | ( | ( | (

*Vůz Davidův tam výše) hotov k jízdě stojí,*
*Ó vlasti my teď vroucně) na tě zpomínáme*

což dodává verši rozmanitosti, ale s druhé strany jej ouží jako Alexandrin, an jsou to vlastně verše dva. Viz ostatně zmínku o témže útvaru na str. 271. (Verš saturnický). U výkonu ovšem, kde první stopa zlehka se taktuje, může vzíti na sebe podobu jinou, buď spondej na počátku mít neb konečně daktyl:

*Nezazni lyro vděčně v ruce zisku chtivé*

Sedmistopý jamb, sedmistopa jambická, septenar jambický objevuje příliš patrně co složenina ze dvou: 4+3 neb naopak 3+4, s rozlukou na příslušném místě.

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

*Zde skutkem vše a pravdou jest co v snění toužíval*

Osmistopý jamb, osmistopa jambická, oktonar j, čtyrměr (tetrametr) j. s rozlukou v prostřed

*Z těch krás a luzných lepostí || si nový stanek vystavím*
*Tvou prázdnotou mám vyplnit || své choré duše prázdnotu*

Přeplněný:

( | ( | ( | ( | ( | ( | ( | (

*On vyvolen je z tisíců a štěstí nosí v sobě stále,*

kterýž jako všechny ostatní delší verše obyčejně vystupuje ve dvě složky rozepsaný.

Daktylské verše. O daktyle jediném na řádce rozloženém platí co řečeno shora o verši jednostopém, i objevuje se daktyl co refrain neb závěrka delších veršů: jednoměr daktylský (monometr). Častěji však můžeme jeho tři slabiky vnímati co zkrácenou dvojstopu trochejskou (kretik), ve kteréž podobě pojmu verše dostačí. Větší počet slabik je tedy příčinou, že stopa tato sama více verši se blíží.

Dvojstopý daktyl, dvojstopa daktylská, dvojměr daktylský

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ *Ahasver prostoru* nebo: *Kdyby ten slavíček*
*Nebem se prohánim, S družkou svou přebýval*
*Dolů a nahorů On by tak žalostně*
*S pláčem a zoufáním O lásce nezpíval.*

Zkrácený o slabiku jest adonik: – ⏑ ⏑ | – ⏑, jehož co závěrky i ve střídání rádo se užívá:

*Do dálky odjíždí*
*V zármutku mnohém*
*Ještě se ohlíží*
*Panenko s Bohem*

Zkrácený o dvě slabiky – ⏑ ⏑ | – (též co chorjamb) zvláště na konci pádně vyniká:

*Až budu věčností*
*Vládnouti tmám*
*Jak nebes výsostí*
*Jehovah sám.*

V národních písních jest vedle trochejských krátkých veršů dvojměr daktylský nejoblíbenější.

Trojstopý daktyl, trojstopa d., trojměr daktylský

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
*Já bych vás děvčátka rád vozil,*
*Kdyby se kočárek nezbořil.*

zvláště zkrácený

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – archilochik větší (ženský)
*Svoboda vůkol se hlásá*
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – archilochik menší (mužský)
*Božský v něm původ je znát.*

Čtyrstopý daktyl, čtyrstopa daktylská, čtyrměr daktylský.

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
*Ze sítí u řeky dívám se do kraje*

Nebo zkrácen o slabiku — verš Alkmanský:

*Jasno je nebe a v květu je země*

nebo zkrácen o dvě slabiky:

*Na blízku za městem tam spatříš hrob,*
*Kdo koho miluje slzou jej skrop!*
*Ráda tě, Jeníčku, ráda tě mám*

Na verších daktylských vícestopých už velmi odporně vyniká jednotvárnost častokráte uvedená. Co stopa, to slovo; verš je tedy rozlukami rozsekán na samé úryvky a stává se tím protivnějším, čím delší by byl. Jakož čtyrstopý daktyl není žádnou vzácností, tak za vytknutou příčinou málo kdy objevují se pětistopý daktyl čili pětiměř daktylský, šestistopý daktyl či šestiměr daktylský a další ještě verše o více než šesti stopách. Za výstrahu šestiměru daktylského uvádíval se druhdy verš:

*Ohromným třeskotem valí se svrchu ten drsnatý křemen*

Avšak cokoli vad se vyslídilo na tomto verši, platí zevrubně o všech přízvučných verších, kdyby beze všech caesur a rozmanitých pozměn se prováděly. Vyžadujemť i při trochejských rozmanitost. Němci mají jen přízvučnou prosodii a skládají šestiměry přec. Oni mají útočiště v té okolnosti, že přízvuk spadá na slabiku kmenovou, čímžto předsůvky bez přízvuku zůstávají; mimo to artikul předbíhává, a tak se stává, že počátek slov nespadá veskrze s počátkem stop, jakby to u nás se stávalo, kdybychom trochejské a daktylské rozměry bez jiného principu skládali. Tu však přichází časomíra na pomoc; ona nám zjednává útulek, z něhož dovedeme jednotvárnost veršů přízvučných zažehnati. Důklad veršový sice mine přízvuk, ale spadá na délku, čímž verši dostane se zvláštního půvabu. Ba právě tím prostředkem vlastně i svou prosodii přízvučnou jedině udržeti můžeme. Sic by se nám stala její klepanice protivnou a my bychom za nedlouho dospěli až ku pouhému počítání slabik. — Poněvadž pak přízvuková jednotvárnost vyniká v delších verších nejvíce, zříme neshody kárané zrovna v čtyrměru trochejském a v šestiměru daktylském nejlépe; právě u nich tedy nadchází potřeba, abychom jednotvárnost nástrahou časomíry odstraňovali. Vyložili jsme svrchu, kterak v šestiměru i časomíru zas podporujeme přízvukem, berouce někdy slabiku silnou (ostrou) za dlouhou (těžkou) neb dodávajíce slabikami těžkými verši více pádnosti. Něco podobného zde děje se v opak. Jako přízvukem šestiměru časoměrnému dodáváme větší pádnosti, tak zas časomírou šestiměru přízvučnému ubíráme jednotvárnosti. Onde šestiměr přísně rythmický

blíží se dynamickému, zde dynamický rythmickému. Proti uvedenému drsnatému verši vizme tento, jenž časomírou proložen byl:

*Zardi se závistná Teutonie sousedo Slávy*

Hle, kterak ve čtyrech stopách jest skutečně přízvučný! Ba kdybychom stopovali věc dále, shledali bychom, že valná část nynějších šestiměrů časoměrných, které se v českém líbí, z části hoví též přízvuku. Z té okolnosti vzal vznik právě onen sanguinický nápad sloučiti obě prosodie v jedno a veskrz vážiti slabiky, tedy princip kumulační. Že pak ohledem tímto i šestiměry přízvučné ladně skládati se mohou, dokázáno jest. Princip kumulační po jistou mezi proveden v právě svém stojí; teprve v přemrštění svém, kdybychom totiž jej chtěli učiniti veskrz platným a jedinovládným, ukázal by se nemožným.

V básni složené šestiměrem přízvučným (Chrám Gnidský od Puchmajera) znamenáme nejdřív hojnou kořisť pro svou nauku kombinační. Puchmajer skládá přízvučné verše, ale velmi často utíká se o pomoc ku časomíře a ku přízvuku vedlejšímu. Už tak záby, ba ještě dřív princip tento nevědomky veršovcům ruku vedl. Než v „Chrámě Gnidském“ vyskytují se přerozmanité stopy hexametrické; vedle daktylů přízvučných i časoměrné, trócheje obojí míry, avšak někdy nejslabšího druhu majíce obě slabiky nejslabší; někdy to jamb spíše než trochej; dále spondej časoměrný v plném znění. Z těchto prvků složeny jsou jeho šestiměry, některé jen přízvučně, jiné byly by časoměrné zcela přísně, jedna jen chyba prozrazuje jich původ, kdež síla slabiky zastupuje délku aneb jinak časomíry se nedbá:

*An tě plápolavým a věrným miluje ohněm*
*Než i ten sen, ó žel! mé hrozné obnovil rány*

Jiné jsou, ve kterých změnou pramalou lze uvésti správný řád časoměrný:

*Rozum můž mi vzít, než nelze by lásky mi odňal (Může mi vzíti rozum...)*

V jiných kumulace jest provedena — a ty ovšem náležejí k ladnějším, zvláště kdy caesury oživují je. Tak na příklad:

*Ptactvo tu po křovinách až milo se střídaje zpívá —*
*Slíčné obtočují jej zahrady vůkol a vůkol —*
*Sladších odhazujíc pak vnad svých záclonu lehkou —*
*Laskavě vyslýchá, kdo svou k ní důvěru béře —*
*Rovně si na spanilou svou stejskaly matku, že ráno —*
*Každý chtěl svůj stud tam vyznamenávati národ —*
*Práce ne úsilná, než šťastná úroda půdy —*

*V zarputilý svůj blud tím hloub oni zlostně se hrouží —*
*Odjel jsem tedy pryč a připloul k ostrovu Krétě. —*
*Na světě být se mi zdála, by věk svůj trávila se mnou —*
*Štíhlý má ona zrůst, má čacké mravy a mírné —*
*Ač toho odpírá dost často příroda kráse —*
*Obraz tvůj v něm zůstal a má v něm zůstati věčně —*
*Sladké žerty a hry, zvučné písně a tance —*

Tak blíží se hexametr přízvučný k časoměrnému, podobně jako svrchu jsme pozorovali, že časoměrný ku přízvučnému. Ješto hexametr čistě přízvučný by byl jednotvarný, ješto starověké hexametry jsou časoměrné a konečně že princip kombinační sám k tomu vede, ustálil se nyní vkus náš na tom, že hexametry skládati se mají časoměrnou prosodií s náležitým zřetelem ku přízvučnému sesílení. Věc je rozhodnuta teď i v theorii a nález vysloven, ač praxis k tomu dávno doklady dává.

Šestiměr elegický čili výhradně tak zvaný pětiměr jakožto synkopovaný a zkrácený šestiměr podléhá týmž úvahám. I zde časoměrné skládání nám množství pětiměrů přízvučných předzjednalo:

*Pochvalu vám za to vlasť, odměnu Bůh v nebi dá*

Kdežto v daktylských verších německých přízvučný spondej i trochej často se objevuje, můžeme my s hlubším důvodem klásti časoměrný spondej. Mimo to můžeme užiti přízvuku vedlejšího, jakž už nyní básníci často dělávají.

*Bleskný líbezný svit ztrácí se v kalužinách*

Nebo ve spojení s přízvučným šestiměrem:

*Dvě dráhy, jimižto člověk k cnosti se blížiti touží,*
*Jedna-li zavřena nám, druhá vždy otevřena.*

Mohli bychom tedy i dle přízvuku delší verše daktylské skládati. Avšak potřeba není, abychom se zde k něčemu nutili. Ačkoli některé rozměry spíše jedné prosodii se hodí, většina jich v českém povedla se přece, jak skutkem dokázáno, oběma prosodiemi, a že v této většině jest šestiměr a pětiměr, tvrdíme nyní. V překladech dramat hellenských užívají naši básníci trojměru jambického, ale přízvučného: je to snad dokladem, že se trojměr u nás časoměrně skládati nemůže? Některé verše ustálily se v časomíře, jiné v přízvuku; nauka o tom nic nepřikazuje, ponechávajíc tu plodným silám úplnou volnost, jí však běží o jinou věc, totiž o rozsah obou prosodií — a jen když ten bude skoro stejný v obou, udržeti se

mohou obě — časomíru však držeti musíme k vůli silomíře, která by bez pomoci oné u nás také brzo vzala za své.

Verše daktylotrochejské. I v přízvučné prosodii mohou se daktyly a trocheje mísiti, čímžto vzniká obdoba jednak veršů logaoedických, jednak prostých daktylotrochejů, jakožto veršů smíšených. Za příčinou snadnozjevnou nebudeme je klásti v rozdílná dvě oddělení, nýbrž shrneme je v jedno. První případ jest uvedený už adonik, dvojstopa daktylotrochejská:

– ⏑ ⏑ | – ⏑

*Královna světa*
*Libuje Lada*

Zárod ten můžeme rozhojňovati jednoduše přidávajíce trocheje ku počátečnému daktylu:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ trojstopa či ferekratik:

*Miluje všechny lidi,*

– ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ čtyrstopa či glykonej:

*V zákoně není smilování*

– ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ pětistopa:

*Bez hnutí visí bílé větve břízy* atd. . . .

Patrno, kam vlastně oblíbeně pohodlný verš za jambický vydávaný vřaditi sluší; jestiť vlastně logaoedický. Než ještě jiný útulek proň svítá: považovati první trochej za podstavu verše a rozvrhnouti jej:

– ⏑ | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

Nicméně toto theoretické objasnění neomluví jeho jsoucnost mezi jamby. Mátě logaoedický verš svůj zvláštní ráz, jímž od jambického se liší, a když básník si jeho schema zvolí, dobře — — pak se ho musí nebo má také držeti sám.

Každý z těchto tvarů můžeme opět různiti podle místa, na kterém daktyl stojí. Obrácený adonik – ⏑ – ⏑ ⏑ nepožívá té obliby jako přímý původní, z příčin často vyložených:

*Slavní manové*

Ferekratik, jakožto trojstopa dalktylotrochejská, prvý už výše jest uveden.

Ferekratik druhý – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑, podobně se daří. Oba zkráceny nalezáme v asklepiadiku:

*Pravou zvoliv si zbraň, zaženu vrahy zpět*

Též čtyrstopu daktylotrochejskou čili glykoneje řadíme podle místa daktylu, z čehož vyjdou čtyry tvary, rovněž úplné i zkrácené se objevující:

*Stálou slavíme sílu tvou* — 2. glykonej zkr.

Jsou-li u verši dva daktyly (*διὰ δυοῖν*), shoduje se trojstopa logaoedická s daktylským veršem příslušným totiž archilochikem, jehož osnova jest — ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ⏑ ˈ — ⏓ a příklady často se uváděly. Jiný tvar téhož verše vznikne, postavíme-li trochej do prostředka: — ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑ ⏑; obou tvarův střídavě neb volným řádem se užívá, příklad:

*Vzneslo se jaro nad krajem,*
*Vládlo mu rozkvětlou snětí,*
*V ústrety jemu s ptáčaty*
*Vyběhlo klubičko dětí.*

Ve čtyrstopě máme však častý útvar: — ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑, alkaik menší:

*Zlého se netřeba nic mu báti*

A tak vůbec mnohé verše svrchu za časoměrné položené můžeme uvésti znova co příklady veršů přízvučných, — je to důkaz, že všechny tyto útvary mohly by se skládati též prosodií přízvučnou, kdyby za subsidiarní princip přijala časomíru. Na příklad změnou nepatrnou povstane kratineik přízvučný z verše na str. 233.

— ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ‖ — ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑ ˈ —

*Závody rekův slavím já, náš i požehnaný mír*

Podobně se má s ostatními složeninami. Ve všech pak tvarech těchto mohou daktyl i trochej svá místa měniti, čímž povstává veliká hojnost přestav, kterých vyčítati netřeba. U výkonném básnictví ovšem se objevují jen některé, an výkon sám nedostihne mathematického určení rozmanitosti té.

Verš daktylotrochejský pětistopý, nejdřív s jedním daktylem — buď na počátku — viz příklad i co o něm pověděno svrchu; neb daktyl na druhé stopě — verš falaecejský přízvučný

— ⏑ ˈ — ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑

*Hněvné přírody výtvor ohněpalný*

S daktylem na místě třetím vzniká verš jedenáctislabičný, sapfik menší:

— ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑

*Cestu hana zastoupí práci marné*

Útvary s dvěma i více daktyly, na příklad:

— ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑ ˈ — ⏑

*Vínečko, vínečko lije v tělo zdraví*
*Latinská kuchyně život neopraví*

A ještě delší verše téhož druhu mohou být, jejichžto tajemství však na cele vysvítá, máme-li je prostě za složeniny z vyčtených posud veršů kratších.

Verše anapaestické z daktylských povstanou pomocí předrážky; je-li předrážka dvojslabičná, povstanou ryzé anapaesty, je-li jednoslabičná povstanou smíšené jambanapaesty, obdoba to daktylotrochejů. Mluviti o nemožnosti anapaestu je tedy marno; proti skutku nevyspěje. Jakmile k řadě daktylů, proti jejichžto jsoucnosti sotva kdo co namítá, připojím předrážku, obdržím řadu anapaestů. Namítka, že anapaesty pak nic jiného nejsou než daktyly s předrážkou, váží zrovna tolik jako podobná stran jambu a týmiž důvody se odmítá.

Dvojstopa anapaestická, anapaest dvojstopý

⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –

*Ale zápověď má?*

Trojstopý verš anapaestický

( ( | ( ( | ( ( |

⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – |, *Kde ho bezpečně ukryla houšť*

Čtyrstopý verš anapaestický

⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –

*Ó buď s Bohem ty milená krajino má,*
*Kde jen síla se rodí a nadšení plá*

Častější však než tyto a vícestopé verše jsou jambanapaesty, úplné i přeplněné jednou nebo dvěma slabikami. — Smíšené verše obdobné daktylotrochejům.

Dvojstopý jambanapaest

⏑ – | ⏑ ⏑ –

*Já vzdáti se mám*

Týž přeplněný

⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑

*Již derme a berme*

Trojstopý jambanapaest

⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – |

*A půvab jí na čele trůní*

Čtyrstopý:

– ⏑ | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ · –

*Jak zuří tu meč a jak sápe se mor*

Oblíben jest jambanapaest zvláště u volném skládání, kdy počet stop u verši jest sice určen, ale které z nich jambické které anapaestické, ponecháno básníkovi:

*Však není to vánkův ni vodstva šum,*
*Proč Parisina opouští dům;*
*Ni hvězdná to oblohy nádhera,*
*Proč kráčí teď ve stíny večera,*
*A prochází-li knížecí sad,*
*Tam květiny pro ni nemají vnad...*

Pozorovali jsme posud stopy dvoj- a trojslabičné a jmenovali je s náležitým ohražením podle stop časoměrných. Přikročíme-li nyní ku stopě čtyrslabičné, nutno zas na paměti mít, že názvy jen dle jisté podobnosti jí se udílejí. Tak zove se stopa | ( ( ( paeonem, ač může býti pouze čtyrdobá (paeon správně jest pětidobý); tedy slovo zahaluje podává nám první paeon přízvučný: | ( ( (, časoměrně však jest pouze ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ; slovo zásadami jest | ( ( (, coždť shoduje se s časoměrným – ⏑ ⏑ ⏑ ; dále přestupuje trvot meze časomíry, na příklad přízvučný paeon vídáme se jest časoměrně – – ⏑ ⏑ , tedy 6tidobý, tak že neshodnost mezi přízvučnou a časoměrnou stopou co do trvotu tím patrněji vyniká. Takt je zcela jiný, jmeno však stopy za příčinou stejného počtu slabik ve – ⏑ ⏑ ⏑ i ve | ( ( ( jest paeon. Za příklad stůjtež verše paeonské dvojstopé

*Vyletěla holubička*
*Z rychtářovic okenečka.*

*Vyletěla, zahoukala,*
*Na milého zavolala —*

častý to útvar v písních lidových i umělých. Sem však náleží ještě celá hojnost přízvučně-trochejských, měřených dvojstopou.

Jestliže první paeon řadí se k trocheji a daktylu tvoře s nimi řadu stoupavou: – ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑, stojí paeon čtvrtý v řadě klesavé s jambem a anapaestem: ⏑ –, ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ ⏑ –. Dojem z paeonu však se zvyšuje, an jest slabých slabik víc a síla přízvuku spadá teprv po znatně delším jich znění konečně na slabiku poslední a sice rázem silnějším, což upomíná na zvukový zjev víření bubnu. V delší, pětislabičné stopě vyniká dojem tím víc.

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
*Co ty mi tu dáš, co ty mi tu dáš?*
*Jen se ke mně znej a jsi taky náš.*

Některé rozkošné zvukomalby v lidovém básnictví zakládají se na dojmu tom; v nich střídají se anapaesty s paeony i delšími stopami téhož klesavého rázu.

Všechny ostatní objemnější stopy považujeme za útvary složené ze stop vyčtených, zejmena tehdy, když dvě silné slabiky v jedné stopě se vyskytují.

Kretik — ⏑ — jest složenina ze dvou trochejů katalektická (p r a v í m v á m) v českém dosti častá, i v celých verších se vyskytujíc:

| ( | | ( |

*Osud zlý čeká jej*

A jako z kretika tak i z bakchijských stop (⏑ ⏑ —, — — ⏑) celé verše v českém vyhledány býti mohou, zvláště ovšem z antibakchije (— — ⏑).

*Jest dávno má touha, bych s vámi vlasť spatřil*

Stran styku dvou rázů viz co pověděno svrchu při stopách. Zvláště často vyskytuje se přízvučný chorjamb — ⏑ ⏑ — : b o h y n ě m á, a zejmena na počátku veršův daktylotrochejských, ba jest to při nedbalém veršování jambickém oblíbená forma a nejčastější útulek jambopěvců. Že v českém pak z chorjambů celé verše možny jsou, dokazují již ukázky svrchu položené o verších časoměrných. Některé z logaoedických veršů můžeme rozděliti ne podle daktylotrochejů jako svrchu, nýbrž podle chorjambů. Tak asklepiadik menší:

| ( | | (( || | (( || (( 

*Pevná záštito má slasti a ozdobo*

*Plápol slunce tu bez východu, západu*

obsahuje dva chorjamby po sobě. Podobně i delší verše toho druhu, s více chorjamby, na příklad asklepiadik větší:

— ⏑ | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏑ —

kterémuž obrazci odpovídá verš jen s malou změnou:

*Slušné odlučují od věcí, jež nikdy se nesluší,*

jenž jakoby byl vědomky složen kombinací obou prosodií. Podobně, ale na jiných místech malými změnami vzniká:

*Co ti stanovil bůh, milenko má, nechtěj to zvídati,*

*Moudře živa jen buď, vína si hleď, naději utlumuj.*

Jiné stopy čtyrslabičné, ve kterých dva rázy (dvě dlouže) bezprostředně sousedí, proto méně se daří, že přísné pravidlo přízvuku vyžaduje zde jednoslabičná slova. Ku příkladu při joniku menším:

(( | | ( ( | |

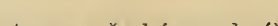
*Ale řeč tvá samá lež jest*

i větším:

| | (( | | (( 

*Král zahynul, trůn kácí se.*

Schůdnějšími se stanou v českém pod záštitou principu kombinačního, k.čemuž i jonické verše časoměrné dokladem býti mohou.



*A ta pádná ruka hájí zase vlasť svou.*

Tak zejmena timokreontický a sotadeický verš dařívají se.

Stop složených už prohlédli jsme celou řadu: vždyť dvojstopa trochejská, jambická, pak právě nyní projednané jsou útvary skládající se z prvků, ze stop jednoduchých. Zvláště však název ten sluší stopám, ve kterých dva rázy se nalezají a sice především na místech oddělených, na příklad v dvojtrocheji, v dvojjambu a jinde. Též epitrit sem náleží a v českém možná jest utvořit jej, na příklad jeho tvar druhý:

*Dejte zbraň nám* | ◟ | |, jejž ovšem také zahrnouti lze ve dvojtrochej s volnou slabikou poslední. Stopy složitější, ve kterých mimo to stýkají se rázy bezprostředně, jsou zejmena kosé; v příkladě:

*Ó žel slavná zem, však lid hanby pln!*

jsou docela zřetelné dochmije přízvučné ◟ | | ◟ |. Že rozluky zde častěji vyplývají, je zcela přirozeno, ale hojnost jich nevadí při delších stopách tak, jakoby vadila při kratších. Konec každé stopy s koncem slova splývá (*ὑπόρρυθμον* starých metrikův). Ještě bychom mohli dále zkoušeti, kterak by prováděly se verše přízvučné dle spletitých stop staré metriky. Však celé básnictví moderní je v té věci jinak postaveno; předně může užívati méně stop, tak jako hudba novověká, v níž také takty pěti- a vícedobé jsou zřídka kdy, ba takořka ani nejsou, a za druhé neskládá z nich tak dlouhé a rozmanité periody. Tímto dvojím ohledem byla rythmika u Hellenův zajisté bohatší, vyvinutější. Měliť oni jemný smysl ku vnímání uměleckých útvarů rythmických. Základní řád časoměrný tvořil onu přísnou formu jejich skladeb, byl ten pravý mužský živel a vyžadoval největší péče. Avšak v několika věcech má novověká hudba náhradu za úbytek ten, rozděluje časovou přímku v částky mnohem menší a rozmnožila své prostředky umělecké. Hellenové sice užívali více taktův, ale jaká bohatost nalezá se za to nyní v obvodě taktu! Jak mnohem rozmanitěji může býti vnitřek jeho rozčleněn! Nejen že novověká hudba připouští podrobnější rozdělení času, a sice do takových dílců, kterých by hellenská hudba ani provésti nemohla, jsouc vlastně jen hudba doprovázecí a zpěv (vokalní hudba): skladatel nynější rozmnoženým materialem podniká tonové stavby, o kterých se starověké hudbě přivázané na metriku básnickou ani nezdálo. Poněvadž tato metrika musila hověti

i hudebním potřebám, stala se ovšem naukou hojnější nežli jest metrika básnická nyní. Jako když dva oři rozličné rychlosti, jeden hbitý a druhý váhavý k sobě připoutáni jsou, bude jejich výsledná rychlost sice větší, nežli rychlost onoho váhavého, ale tento váhavý přece zdrží hbitého: tak se i metrika mluvy sice obohatila, an s ní byla sdružena rythmika hudby, ale hudba sama zůstala pozadu a nemohla se tak rozepnouti jako za nové doby, kdež ono pouto rozvázáno a uměna hudby samostatně vyvinouti se mohla. Teď bývalá družka váhavá s podivem za skladbami hudby hledí a zpomíná si: kterak jsem byla kdysy dokonalá, když mne tam ta unášela s sebou! Mnohde cítí se tento nedostatek velmi bolestně; touží vají po bývalém bohatství, ale nepováží při tom, že právě nastalo rozdělení práce, tak že co na jedné straně nemůže býti vykonáno, na druhé jemněji se provede. To jest právě známý důsledek, že odbor se zdokonalí, když se mu dostane samostatnosti. Nová hudba převzala z části dávnou úlohu metriky v poesii, tvoření veršů stalo se snadnějším; teď básník už nemusí býti také hudebním skladatelem, jakož jím bývati musil za doby dramata řeckého. Někteří nadšenci výstřední chtěli by podle starých vzorů znova zavésti jednotu obou, ale zapomínají na právo vývoje. Jednotu hudby s básnictvím nelze vůbec provésti, sic by se hudba musila uskrovnit a z novověké státi se antickou, totiž sestoupiti s výše své nynější. Ona by musila pustit nejen nádheru polyfonických skladeb, sílu a barvitost souzvěn, cožtě všechno tehdy v kolébce bylo, nýbrž musila by svou rythmiku opět přivésti v porobu prosodie, v porobu oněch mezí, které ve zpěvu ještě uznáváme a prováděti můžeme, tedy v porobu jediného instrumentu, totiž zpěvného hlasu lidského. Všechno žalování na chudost metriky nynější je tedy nevčasné; víc než bychom od ní chtěli, nám nabízí hudba — tím si vysvětlujem i odbýváme výčitku, že gallerie jednotlivých veršů přízvučných není ani tak četná, ani tak rozmanitá jako časoměrných antických.

V třídě veršů *různorodých* rozeznáváme několik stupňů. Nejdřív nadchází verš *smíšený*, různorodost to nejslabšího stupně, v němžto se míchají stopy jednoho rázu co do stoupání, ale jinak různoslabičné. *Smíšené* verše dle toho jsou daktylotrocheje, jambanapaesty, ve kterých tyto stopy po *různu* se vyskytují. Viz příklady uvedené shora na příslušných místech.

Skládá-li se však verš ze dvou různorodých řad, tak že každá z nich také sama za verš odbývati může, máme verš *soujemný*; na příklad stůjž verš dřív uvedený:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ || – ⏑ | – ⏑ – ⏑

*Latinská kuchyně || zdraví neopraví*

Verš povstalý jen zevnějším připojením dvou samostatných veršů v jedinou řádku, jest verš nesjednocený a nezakládá vlastně žádný nový útvar veršový. Libovolnost zde nezná mezí a mechanicky spojovati může co se jí líbí.

Verš skládající se ze stop skutečně nestejných neb nijak ani příbuzných ani nesjednocených jest různorodý v nejvyšším stupni, tolik co nerozměrný (ametrický), nedávaje na sobě zákona znáti, dle něhož dynamika upravena jest. Kdežto verš nesjednocený skládá se z částí přece rozměrných, jen dle jiného zákona upravených, vidíme na verši nerozměrném jen jednotlivé stopy, které žádnou jednotou při sobě netkví. Verš takový sotva více veršem jest, je to pouhá řádka veršem se stávající za příčinou zevnějších okolností, na příklad rýmem nebo že má stejný počet slabik s jinou řádkou. Rythmika, dynamika nemají smyslu zde. Verš přestává být veršem. Bez oněch zevnějších známek by se ani nepoznalo, že původce sám chtěl dělat a míti verše. Někdy mají původ jen v nedbalosti neb nezběhlosti autora, jindy vyznačují věc zamýšlenou, nebo konečně jsou verši jedině možnými, tož v jazycích, které jsou odkázány na pouhé počítání slabik a na rýmování. Mimo to mají jmena rozdílná. V latinských metrikách byly sluly verše ropalické. Ale verš ropalický jest původně verš, ve kterém každé následující slovo o slabiku delší jest, neb naopak; za příčinou zevnější podobnosti nazván byl podobným palici, totě ῥόπαλον, odkudž verše paličaté, ropalické; pak rozšířeno jmeno vůbec na všechny verše bezrozměré. Též vyskytují se názvy: verše cepové, cepovky, nebo pokud se k rýmu hledí, rýmovačky, o nichžto vše další viz níže. Konečně objevují se poklesky patrné ve verších jinak správných; ale i ty mohou často nalézti omluvu, majíce důvod nějaký. Básník chce něco vyznačiti; buď mu hodí se nesprávnost ku trefné zvukomalbě, neb líčí sám chybnou mluvu lidí (řečníkův, osob v dramatě a p.). Něco jiného zamýšlí, když dopouští se zdánlivě poklesku proti sílomíře za účely hudebními, nebo úmyslně jeden přízvuk poruší, aby silněji vytkl přízvuk jiný. Pošinutí přízvuku tímto jednoduchým prostředkem provedené mívá znamenitý účin, že totiž v sousedním slově důklad tím více vynikne, — musíť se proti přízvuku v následující slabice tyku (*pozná*) udržet — a tím i důraz logický jasně na sebe bere:

*A jak jsem jej už poznal já,*
*Nechť on se také sám pozná.*

V antithetickém souvětí: *Mrtvou skupou jsme, kdy zášť chováme, Bohy, kdy se v lásce objímáme*
musíme slovo zášť silněji pronést, an toho vyžaduje následující slabika přízvučná, tak že pošinutí důkladu (chováme) vytkne důrazněji předchozí slovo.

Jsou krom uvedených ovšem ještě verše možny nepřehledného počtu, jsou jiné ještě hotovy v jazyce našem, jiné opět v cizých, odkudž překladem neb nápodobováním k nám uváděny budou. Tak zejmena čím více přízvuk u nás vynikati bude, tím spíše dovedem nápodobit i staroněmecký verš, jenž vymezen jest pouze určitým počtem rázů. Konečně jsou nové útvary možny na původní půdě, útvary, kterých posud nebylo, a které tvůrčí hlava si skládati bude; útvary plně umělecké, jakož i hříčky, podivnůstky a virtuosní prostocviky veršové; neboť básníkova svoboda zde neobmezena. Nové vynalézat, z daných prvků stop i veršů jinak útvary skládati budou básníci lidoví i umělí, nicméně zde ony prvky vyčteny jsou. Konečně k vůli zamezení možných výtek sluší upozorniti, že jeden a týž útvar veršový došel v různých zemích také různých názvů, tak že by někdo hledaje jej pode jmenem jedním zde jej pohřešil. Tak na příklad co jsou „politické verše“? O nich nám vypravuje historie metriky, že vznikly v Byzanci za doby úpadku prosodie časoměrné, že jsou to verše rázu přízvučného a pojmenovány jsou od slova πόλις (město). Patrno, že bychom v každé literatuře našli dosti mnoho takových názvů pro verše nám známé. Bývá to buď název odvozený od básníka, jenž verš původně zavedl neb nejhojněji užíval v plodech zdařilých: neb ode jmena básně samé, od látky, od místa a podobných zřídel. My bychom na příklad mohli čtyrstopému jambu říkati verš Májový; neb Májem jej Mácha nejdříve uvedl v oblibu všeobecnou.

Nemůžeme však pouštěti se do toho klasobraní; nám běží zde o možné útvary veršů, nikoli o možné názvy jich, o jich osudy a pozměny po jednotlivých literaturách, úloha to, která jinému odboru přísluší než theorii aesthetické, totiž dějepisu metriky.

Pohlédnouce na jednotlivé verše časoměrné dřív už vyčtené a nyní přízvučné shledáme, že čeština jest pro obojí princip předzjednána, že kdyby běželo o to, my můžeme verše buď jedním neb druhým skládati řádem. Vedle však ani upříti nelze, že některé verše lépe se nesou v přízvuku než v časomíře a naopak. Které to jsou, neskrývalo se dlouho zraku. Povaha českého přízvuku přináší zajisté s sebou, že delší verše přízvučné stávají se jedno-

tvárnými; neshodě té odpomáhá časomíra a ještě známé rozměry z básnictví starověkého nám podané i v překladech užívané, provedeny jsou též časoměrné, ustálil se nynější český vkus na tom, aby verše kratší a z kratších stop složené skládány byly přízvučně, kdežto delší a z delších stop složené časoměrně se stálým zřetelem k antice, buď k latinskému nebo k hellenskému veršování. Tedy verše trochejské a jambické bývají přízvučné, verše daktylské a anapaestické, zvláště delší, jakož i umělé spletité útvary sborův a ód bývají časoměrné s pozměnami a vzájemnými ústupky, jež vykládali jsme svrchu. Jiný řád, vyplývající také z našich zásad, vyžaduje, aby básně pro pouhé říkání určené, přízvukem se skládaly, básně pro zpěv určené aby zřetel měly též k časomíře. Tak se zvyk ustálil tlumočiti dialog staroklassických dramat jambem přízvučným, chory a jiné zpěvné vložky časomírou.

Při tomto stavu věcí mohou obě prosodie velmi dobře zachovati se dál a trvati tak dlouho, dokud jich podmínky vůbec potrvají — časomíra, dokud budeme rozeznávati dlouže a kratě bezprostředně v hovoru svém, a sílomíra dokud bude přízvuk znatným sesílením jedné slabiky v slově. Ovšem prosodie přízvučná jest nyní vládkyní, avšak znatel pěkných básní časoměrných zatouží si přece někdy po jisté proměně: aby totiž básníci naši při té obratnosti verše, jakou mají, všímli si opět časomíry — což by nebylo na újmu, nýbrž na prospěch přízvuku samému.

## §. 35. **Harmonické živly na pouhém znění básně.**

Pojednavše o jednotlivých verších přízvučných měli bychom vlastně přikročiti ku spojování jich. Toto však vedle dynamické upravenosti přibírá ještě další prostředek, jejž musíme zde předejmouti, další člen v pořadí krásen, totiž krásno harmonické, jímžto stojíme už v krásnu úže tak řečeném hudebním. Mluva ze zvuků se skládajíc připouští ještě jiné porovnávání jich nežli co do délky a do síly: hledíme-li totiž k jakosti jich. Poměry mezi zvuky qualitativně rozdílnými mohou však vynikati buď na zvucích současných, čímžto harmonie, neb na zvucích posloupných, čímž melodie vzniká. Mluvíme o harmonii barev, tedy dojmův současných, ale přece chtějíce harmonii tu sobě uvědomiti, musíme barvy vnímati, zříti dříve jednu, pak druhou a v představování svém teprv onu současnost zjednati. Nicméně barvy zůstanou na ploše své ustáleny, tak že současnost dojmů je z le nejhruběji provedena.

Takové současnosti ustálené při verších není; současnost je zde jen dožádaná, pomyslná. My si jisté zvukové dojmy, ač jsme je zaslechli po sobě, jen mysliti máme vedle sebe, jakoby zněly pospolu, a pak teprve pravý a vlastní výsledek se dostaví. Když na zvucích současně znějících něco stejného v převaze nad protivným se ukazuje, máme jednoduchý případ harmonie; zákony úměrnosti a souměrnosti nabývají zde platnosti, přenešeny jsouce toliko v obor jiný, z ustalovacího v proběhací, kdež material jest plynulý. Na mluvě rozeznáváme dvojí druh těch zvuků, hřmoty čili souhlásky (hřmotky, zvučky), — a samohlásky čili tony, ovšem složené, totiž zvěny či prostě hlásky.

Možnost vyložené harmonie týká se nejdřív souhlásek. Když u větě jedné, nebo ve dvou krátkých větách, nebo zkrátka tak blízko sebe, abychom slyšné dojmy ještě současně představovati mohli, některá význačná slova počínají touže souhláskou neb touže skupinou souhlásek, dostavuje se případ harmonie: na slovích významem rozdílných máme stejné zvuky, stejné souhlásky či litery. Odtud jmeno případu: alliterace, všelijak v českém tlumočené (v mluvnici přiliteření, zde také souhlasnost, souhlasenství, souliternost, souhřmotí); nejlépe však zůstati při onom všeobecně rozšířeném názvu. Plný dojem alliterace si vysvětlíme právě z onoho současného zaznívání obou slov, na kterých se stejné souhlásky objevují; musíme je tedy sjednati v domyslnou soudobnost, v mysli naší slova příslušná spolu zníti musí. Proto nesmějí býti tak daleko od sebe, abychom slyšíce druhé dojem prvního už neměli; toto nám musí ještě „v uchu znít“, stopa jeho ještě nejživější být, an druhé bezprostředně právě nervu se dotýká. I přivádějí se prostředkem tím slova blíže k sobě, tvoří skupiny, spojují se zevnějším svazem; tedy alliterace má předně svůj zvláštní půvab a za druhé spojuje částky řeči.

*I moje dítko Musa milovala*

Litera *m* na počátku všech tří slov každému sluchu se vtírá; tím více se tak děje, kdy jest více, dvé tré souhlásek stejných: truchlivé trosky. To však ani nepodmiňuje takový rozdíl, jako zdali alliterace spadá na slabiku přízvučnou nebo bezpřízvukou; dle toho lišíme alliteraci silnou (vlastní), jakáž v příkladech uvedených, — a slabou (zdánlivou):

*Kusé hlasy se mísily* —

Alliterace ukazuje tu svůj samostatný zvukový půvab, jakožto alliterace osobitná, jíž se užívá k ozdobení mluvy jako jiných

prostředků zvukových, ku vyznačení či karakteristice, ke zvukomalbě. Za druhé bývá pojidlem či prostředkem spojování veršů, — alliterace spojovací (či rythmická). Buď se částky jednoho verše jí připojují k sobě nebo dva úplné verše. K tomu dostačí, když v jednom z obou veršů aspoň jedno, v jiném aspoň dvě význačné slabiky alliterují. Stejnozvuk ten tvoří pak veršům skobu as podle následujícího obrazce: a — a — neb a —
a — a — a —

Na příklad: *My jsme hoši z Veselého*
*Milujeme muziku*

*Pěkně si lehneme*
*Přikrejem peřinama*

*V Varvažově na vršíčku*
*Je tam málo višní*

Často pozorujeme jak jedna souhláska svou stejnou vyvolává: ku příkladu při vlastních jmenech, na nichžto v lidové poesii nezáleží, volí lid zvuk alliterační. Dokladův je hojnost. Jindy sesiluje se dojem opakováním téhož slova, na příklad ve dvojverších:

*Pověz ty mně má panenko,*
*Pověz ty mně upřímně*

*Podle luk a podle pole*
*Pojď má milá, vyprovoď mě*

v nichžto *p* silně vyniká. Alliterace však vztahuje se i na více veršů; v krátkých verších dostačí pro každý jen jedna souhláska při slově vynikajícím:

**P***rotivínský zámek,*
**P***od ním* **p***ivovárek,*
*Vaří tam* **p***ivečko*
*Náš* **p***an stárek.*

I v jednotlivém verši vyniká pak alliterace vnitroveršná:

*Ten* **p***rstýnek cos mi dala*
*Já ho* **n***osit* **n***ebudu,*
*Hodím já ho do* **p***otoka*
*Vší starosti* **p***ozbudu*

Nebo při opětováních, tak často se objevujících:

**M***álo si* **m***ne vší***m***áš,* *Ach ty róže, krásná róže*
**M***oje nej***m***ilejší* *Čemus raně rozkvětla —*
**M***álo si* **m***ne vší***m***áš*
**M***oje* **m***ilá.*

Sešli se ti stejní zvukové náhodou? Ať náhodou neb záměrem, dojem je zde a ten rozhoduje. Jako v básnictví lidovém, nalezáme i ve zbytcích poesie staročeské hojné alliterace; v Kralodvorském rukopise se jich jen hemží, až nápadně. Co je konečně půvabných alliterací v básnictví nejnovějším, nebudeme vyčítati. Bylo by jich však ještě více, kdyby se nebylo mínění rozmohlo, že alliterace je něco výlučně germanského. Souhlásky jsou v každém jazyce a útvary z nich tedy na snadě; ovšem kde je více souhlásek, tam spíše vzniká, a proto v germanských jazycích se setkáváme s ní častěji. Avšak to není zásadný rozdíl nýbrž jen stupňový; my máme souhlásek také svůj řádný úděl a věru se nemusíme alliterace strachovati. Předsudek dotčený živil se u nás hlasy německými, kteří skutečně alliteraci za majetek germanštiny a za palladium národní poesie německé prohlašovati se jali. Konečně jednotliví enthusiasté jako Jordan, Richard Wagner a jiní dali se germanským affektem tak unésti, že chtěli ji do německého veršování opět výlučně zavést nejen co zvukovou ozdobu, čas po čase se objevující, nýbrž co jediné pojidlo veršů, — rým zapuditi a vůbec poesii reformovati. Chudost básnické obrazotvornosti jako vždy spojila se s umělkováním na zevnější formě, jenže často podobné umělůstky pěknými byly: zde však impotence zaběhla až ku zjevům komiky právě žalostné. Kdo znatel jsa, chce se o tom přesvědčiti a spolu hodně zasmáti, všímni si jednoho takového hrůzoplodu, Wagnerova Rheingoldu; kdo není znatel, zrovna zkoprní — — nebo zasměje se ještě víc!

Stejnost zvukův na počátku vyniká zvláště při slovích téhož kmene, vztahujíc se tenkráte i k samohlásce, — čímž povstává v užším smysle paronomasie či annominace (soujmení), jakožto figura, ješto zde opětování představy účinkem svým vedle pouhého zvuku přistupuje: Pravda pravdivá, šlakovitý šlak, růže růžová, Slavme slavně slávu slavných Slávů. V širším smysle annominací vyrozumívají vůbec stejný počátek slov, stejný co do souhlásky i samohlásky, třebas by slova k témuž kmeni nenáležela: Rythmus a rým, slasť a sláva.

*Tichem večerním se táhne*
*Velesladká vesny zvěst* ... (A

*Která hodně mlátí,*
*Která hodně žne,*
*To je hodná holka,*
*Ta se hodí mně* ... (B

Majíce však oba významy různiti, odkázali bychom annominaci v prvý význam užší a širší bychom též zahrnuli slovem alliterace. Pak by souvěrší (A obsahovala alliteraci, souvěrší (B annominaci.

Stejnost samohlásek též o sobě vystupuje; ve dvou krátkých větách opakují se veskrze všechny, neb aspoň silné samohlásky tvoříce souřadí samohlásek, vokalní rovnoběžnost. Opětování téže řady hlásek upozorní nás teprv řádně na řadu samu: obě věty jimi sobě se rovnají, souhláskami se liší a smyslem docelují, tím pevněji jsouce k sobě připoutány: *Chutě k dílu, chutě k jídlu. Chutě do toho, z půle hotovo. Komu se nelení, tomu se zelení. Ranní ptáče, dále skáče. Čím jsou vody kalnější, tím jsou lovy valnější.* Zbytek tohoto parallelismu jest tak zvaná assonance, souzvěna (souznění, názvučí), případ totiž, kdy na některých vynikajících místech veršů stejné samohlásky se objevují, na počátku, neb v prostřed neb na konci zvlášť. Podobně jako alliteraci rozeznáváme zas assonanci silnou na přízvučné a slabou na bezpřízvuké slabice. I assonance jest osobitná jakožto ozdoba mluvy i spojovací mezi dvěma a dvěma verši. S touto poslední úlohou assonance je zejmena v našich písních oblíbena.

*Ty jsi jenom ta jediná, | co jsi srdce mé ranila*
*Moje panenka na mě se hněvá, | že jsem tam nebyl na večer včera*
*Vdávej ty se s Pánembohem | když já tobě nejsem roveň*

*Jáké je to kořeníčko kapradí?*
*Povezou tě má panenko do Prahy.*

*Ještě jednou, buďme zdrávi,*
*Všichni dobří kamarádi!*

*Už je Vávra nebožtík,*
*Už nebude s námi pít!*

Ješto při zpěvu jsou samohlásky nositelky tonů, ony znějí, má assonance víc hudebního rázu nežli alliterace. Proto ve všech jazycích zpěvných, samohláskami oplývajících jest častější než alliterace; jako v romanských řečech, zejmena ve španělské, setkáváme se s ní i ve slovanských více než v germanských. Viz příklady z Nebeského překladův romancí španělských. Poměr pak mezi alliterací a assonancí co se dojmu týče jest asi ten jako mezi souhláskami a samohláskami vůbec, a všech obrazů, kterými tento poměr vyličován, může zas býti užito. Alliterace jest silněj-

šího, pevnějšího mužského rázu, assonance líbeznějšího, plynulého, ženského.

Ve skutečném výkonu lze pak vytknouti mnoho způsobu, kterak se alliterace i assonance užívá vzhledem ke slovům. My měli pouze ohled k zvukové stránce, — kde však ti zvukové se objevují, jest jiná otázka a v různých jazycích vedle stejné odpovědi i mnohých růzností dochází. Vedle zvuku přichází pak význam slov do počtu a zajisté působí oba spolu, když slova se opětují; reduplikace a repetice vůbec jakožto figury berou svou podporu z harmonického znění. Při stejnozvuku vztahují se buď ku pojmům příbuzným (podřaděnost) nebo protikladným nebo různým (disparatním). Na nejnižším stupni stojí prostá reduplikace téhož slova: velevele kolkol, tamtam, dál a dál; *žalo děvče, žalo trávu, voda hučí, voda proudí, od krajin ode všech, do velkého do města.* Rozmanitost se uvádí, když v druhé slovo nějaký odstín smyslu se vpraví, na příklad zdrobněním: *ráno raníčko, za vodou za vodičkou, milá milounká, duša dušica,* nebo adjektivem: *bláznivý blázen, šlakovitý šlak* slovesem a podobně: *hlásati hlasně,* nebo pouze ohýbáním slova: *ruka ruku, druh druha, od muže k muži.* Sesílením dojmu slyšného působí též opětování celých skupin veršových, refrainu, odstavců, výroků a význaků při vypravování (v epické poesii) vedle výsledku pochodícího z opětování představ samých.

Assonance pak i alliterace na konci slova jest rým, stejnozvuk to samohlásky i souhlásky. Rým slučuje také dojem jich obou. Kdežto alliterace jest jen rozběh k rýmu počátkovému, tedy rýmem, ani kusým ještě není, jest assonance právě poloviční, tedy kusý rým, rýmu více se blíží, a co v ní skutečně počato, v rýmu se dokonává, totiž celá konsonance (úplná harmonie). Jeho vlastní tajemství jest souměrnost, do podrobna zákon kontrastu. Uvésti „jednotu v rozmanitosti“, bylo by široké určení, an pod onu kategorii spadá příliš mnoho jiných případů. Dva verše smyslem rozdílné ano i proti sobě postavené mají přece něco stejného na sobě, totiž rythmus a na koncích zvuky své, pouhé zvuky pravíme. Rýmovací slova skládají souměrný obrazec a směřují především ke sluchu; stejností zvukův svých tíhnou k sobě, splývají v jedno, sesilují se, kdežto různé živly jich je od sebe drží a vzpírajíce se onomu splynutí v pravý je konstrast přivádějí. Stejného co do zvuku jest tolik, aby ono svým zazněním udrželo to různé jen asi kolem prahu vědomí. Tuto úlohu konají rozdílné

významy rýmovacích slov a doplňky, kterých potřeba jest k stejnozvuku, aby vzešla rozdílná slova (*hrad — svad', zná je — tvá je*). Všechny případy aesthetické, kde se jeví symmetrie a kontrast, mohu uváděti k objasnění podstaty a účinu rýmu. V umění i v přírodě, při stavbě architektonické i při postavě lidské vídáme ty dvě a dvě kontrastné části (strany). Dva verše stejné délky a míry rýmem spojené jsou jako poloviny jednoho listu, jako protilehlé pilíře gothického oblouku nahoře se spojující. Jest na nich něco rozdílného, co je od sebe drží, jeden ode druhého stále vzdaluje, — a něco stejného, co je k sobě opět znova sklání. Mezi rýmovanými dvěma slovy je jistá zevnější podobnost, při všem rozdíle dalším, an ona nad něj smyslně vyniká, nás tedy k sobě vábí; proto porovnávali podstatu rýmu s metaforou, jejíž tajemství také záleží v zevnější podobnosti. Tato zevnější podobnost dostavuje se někdy při verších smyslu tak rozdílného, že spojení jich zrovna překvapuje. Proto porovnali jej dále se vtipem; neboť vtip přivádí nějakým náhle odkrytým vztahem dvě představy v souvislost, které posud sebe úplně daleky byly. Tertium comparationis je zde právě stejný zvuk, jím básník pojí protivy. A skutečně hledání rýmu vede zrovna ke vtipným sestavám pojmů, kterých se někdy případně užívá i k docílení komičnosti. Rým zakládá se na smyslném stejném dojmu, na dvou zvucích, a proto živosti, síly, říznosti dodává. Konečně v nejužším vymezení co zvláštní případ kontrastu jest on zrovna hudební kontrast, táhne se tedy k hudební stránce básně, skládá část hudebnosti, jest živel harmonický. Harmonie v novověkém smysle co současné znění tonů má svou obdobu v harmonii barev a proto říkávají též, že rým jest jako doplnění krásna čárového barvami. Smyslným dojmem svým však spojuje myšlenky a proto svádí nás míti jej ještě za víc než jest. On sesiluje konce veršův, omezuje i víže. Proto je principem spojovacím v nynějším veršování. An z rýmovaných veršů jeden s druhým úže splývá, vybavuje též jeden druhý zvláště živě; reprodukce má zde výdatnou posilu v stejnosti zvuku i v protivě smyslu, rým podporuje paměť a sice dle zákona podobnosti i kontrastu. Jím verše stávají se pádnější a soudržnější (kompaktnější), a jestliže pouzí klinkáři užívají rýmu, aby zakryli svou vnitřnou jalovost, svůj nedostatek básnických myšlenek, nutí on pravé básníky, aby bohatost svou rozvinuli, svou tvůrčí sílu, svou krásu myšlenkovou ukázali, příjemností hlasu na ni upozornili a v ucelený pevný lem ji uložili. Ve spojení s rythmem tvoří pak rým ono

zvláštní kouzlo básnického výtvoru, které jako patrné požehnání Mus vznáší se kolem jeho řádkův a ve sluch lidí jej beze změny ustaluje. Dojem stejnosti na konci jest verši pevná hráz, která všem proměnám vzdoruje.

Rým jest stejnozvuk částek veršových při smysle jich co možná rozdílném. Z tohoto výměru vysvětluje se nejen účin rýmu, nýbrž i všechna podrobnější určení odtud plynou. Pohledněme nejdřív na potřebnou rozdílnost významů v rýmovacích slovích.

An účin rýmu na rozdílnosti významův se zakládá, bude týž účin tím větší, čím patrněji rozstoupení obou stran přece v jedno spojených se projeví. Tedy na zevnějšku, totiž na zvuku úplná a čistá budiž stejnost koncův, ale jen až k tomu stupni, než by souhlasící slabiky nabyly hodnoty celých slov smysloschopných, sic by i významem svým splynuly v jedno a kontrast by zmizel. Zvuky co částky slov mají býti stejné — toť co verše k sobě pojí, — ale slova sama, pokud se významu týče, mají v některou stranu obsahovati protivu co možná silnou. Tenkráte vzniká rým jadrný, kdež každá strana pod stejnou slupkou má svoje a-sice rozdílné jádro. Prostý důsledek této věty jest, že rým se má jeviti na slovích různých čili má býti různoslový. Čím dále pojmy slov stejnozvukem spojených původně stály, tím smělejší rozpnutí má oblouk mezi nimi, tím větší překvapení nastane při spojení jich náhle vyniklém. Zákon tento je nejznámější a má pro rýmovnictví největší hodnotu.

Ještě zákon kontrastu vyžaduje, aby stejnozvuk od konce slova pokračoval jen tak daleko, pokud stejné částky tyto nevydají také stejného smyslu, patrno, že slova totožná na konci veršů — tak zvaný rým totožný či stejnoslový — nestačí rýmu. Neboť jim schází ku kontrastu něco podstatného, totiž protiva; ony představují jen jednoho činitele dojmu, druhý schází. A přece se někdy tam objevují? Ano, tenkrát, když vnitřní účel toho vyžaduje, když na některý pojem důraz zvláště veliký položen býti má. Pak věc ovšem spadá zcela jinam, opakování slova jest jednoduše zvláštní případ figury repetice nebo je to refrain nebo podobné, nikoli však vlastní rým, třebas by na jeho místě stálo:

*An je celý život sen,*
*A i snové jsou jen sen.*

Stejnozvuké části nemají míti pojmového významu, neboť pak by význam ten stejný byl, nám by aspoň stejným připadal, kdyby

v skutku i rozdílným byl. Máme v českém mnoho slov zvukem stejných ale smyslu přece rozdílného; pro rým je odmítáme též. Příklad:

*Výmluvným studem tváře jí planou,*
*Ústa jen šepcí omluvu planou.*

Ani rozdílné psaní nepomůže, v skutku-li slova stejné znění mají *(stesk — stezk, blízká — blýská)*. I odmítáme na příklad:

*S tou zdánlivou se spokoj obětí*
*A dojdeš útěchy v mém objetí.*

Je-li však celek stejnozvuký prost smyslu zas, byť se skládal z částek, z nichž některé zcela stejná slova jsou, dává rým dobrý:

*Zda pozná země má*
*Jakého svůdce má?*

Zde jsou rýmovací slabiky e m á - e m á, nemajíce významu co slovo. Vůbec jednakaždá strana rýmu může složena býti z více slůvek neb úryvků slovních, třebas by se pravopisně sebe více různily: *Zdá se — kráse, palmy — dal mi, vlastnímu — zpátky mu, ztícha kdy — smaragdy.* I rozeznáváme rýmy o s t r a n á c h j e d n o s l o v ý c h a rýmy o jedné neb obou stranách v í c e s l o v ý c h. Poněvadž pak pojmoschopná skupina hlásek častěji počínává souhláskou než samohláskou, vyvinulo se z pravidla právě dotčeného jiné ledabylejší co pouhá výstraha, aby stejnozvuk se roztíral jen až p o s a m o h l á s k y, čili aby rýmovací členy nepočínaly souhláskou. Výstraha tato úplně souhlasí s výměrem, dle něhož rým jest soubor 1) assonance i 2) alliterace na konci slova. Pořadí obou terminů je zde významné; v průběhu slova má n e j d ř í v e přijíti živel assonující, p a k živel alliterující.

Souhláska, která stojí před rýmovací samohláskou, sluje p o d l o h a rýmu; co následuje, tedy vlastní stejnozvuká část je p o d s t a t a rýmu či r ý m o v k a (rým sám). Při *žaly-daly* jest *aly* rýmovkou, oběma stranám ovšem stejnou, podlohou však onde *ž*, zde *d*. Pravidlo podle toho zní, aby, má-li rým býti p ř e s n ý, strany při podstatě úplně stejné měly různé podlohy. Není-li tak, vzniká rým p ř e p l n ě n ý či b o h a t ý, o němž jiní pověděli, že by měl slouti vlastně rým c h u d ý, an zde rozmanitost schází. Příklad:

*Myšlenky mé, roj to vzdechů*
*Bez radosti bez oddechu,*
*A kdekoli v pouti stanou*
*Po ní toužit neustanou.*

Však někdy i takové prohřešení může vyhověti jinému zas účelu. Ostatně rozumí se samo sebou, že pravidlo to jest povahy

relativní a že zakládá pouze stupnici v hodnotě rýmů. Za rýmy lepší pokládáme, které mu vyhovují — první stupeň; ale dvojice *hlavu svou — ohnivou, celým světem — bujnokvětém* jsou také správné, poněvadž podstata rýmu i s podlohou (*vou, větem*) nedává pojmového významu, tedy slovem není — druhý stupeň. Další jest, kdy jedno z rýmovacích slov nemá podlohu zvláštní, rýmovací samohláskou bezprostředně samo počínajíc, na příklad *amen — kámen, zrůst — úst;* konečně mají oba rýmy podlohu stejnou a spolu dávají známku pojmu, slovo: *bloudí — loudí*, v nichž obou věcí *loudí*. Poslední dva stupně však mají nový znak svůj; jedna strana rýmu bývá celá totiž obsažena v prvém slově rýmovacím (**amen — kámen, lad — sklad, bloudí — loudí**), což dává jednoduchý případ význačnosti, tedy náhradu za poklesek zvukový. Neboť jí se uvádí zdroj jiných poměrů v představách, jehož rozmanitě může užito býti. Zde sluší pak hledati omluvu bohatého rýmu; zvláštní jeho případ vyskytá se, když slovo stejné sebe delší neb skupina jich jest pouze částkou celé podstaty, což nahoře už vytčeno jest: *nezazn|ívá slovo — b|ývá slovo, d|ej nám ku zdaru — j|ej nám ku zdaru,* tak že by slušně tento tvar rýmem bohatým, onen pak s lehkou příhanou přeplněným slouti mohl.

Koncovky mluvnické bývaly druhdy samostatnými slovy (*mílého = míl — jeho* na příklad), mají tedy svůj význam co slova totožná a mimo to jsou otřelé častým užíváním, tak že ani kontrast při nich nevyniká aniž novost překvapuje. Když vlastní původ koncovek úplně v zapomenutí vešel, rozeznávali na jazyce slova značící samostatné pojmy a útvary značící vztahy pojmů; onde látku (materii), zde formalní stránku jazyka. Koncovky náležely tedy k formalní stránce. Z toho vzniklo staré pravidlo, že rýmy mají vzaty býti ne z formalní, nýbrž z látečné zásoby jazykové. Proto povstává z koncovek rým někdy sice velmi zvučný, ale hluchý (bez jádra) či planý jako vše co kontrastem působiti má a přec málo protivy obsahuje. Plané jsou tedy koncovkové rýmy: *mílého — starého, dáváme — voláme, dávati — volati, vodami — rybami,* a tak dále v pokusích začátečnických; neboť taký rým se snadno namítá a zpočátku — též velice líbí. Nicméně rým koncovkový, ač menší jest hodnoty, rýmem býti nepřestává. Planost není na újmu zvučnosti. Ba někdy obsah celého verše, záměr básníkův může mu dodati důrazu, — když protiva nápadná nebo žádoucná v celých slovích rýmovacích se skrývá, ku př.:

*Stokráte jsem mluvil, teď už křičím*
*K vám vy rozkydaní Slávové:*
*Buďte celek a ne drobtové!*
*Čechové, Čechové*
*Buďte zas rekové!*

Jakmile koncovka na jedné straně se shoduje s kmenovou slabikou na druhé, nabývá stejnozvuk ihned jiné tvárnosti, kontrast se dostavuje, rým je dokonalý:

*Ta doba touhy, milování,*
*Kdy srdce po srdci se shání.*

Ještě lépe vyhoví rým normám svojim, když i druhý člen jeho až do kmenu neb do kořenu slova sáhá; pak se nerýmují uniformované koncovky, nýbrž pojmová slova — je to stejnozvuk až po onu nutnou mezi a pak různozvuk v témže slově. Mohli bychom říkati rým kmenový neb kořenný, ale shrnujíce obé říkáme rým štěpný. Nicméně i zde jsou stupně hodnoty. Na prvním a nejvyšším stupni stojí rým právě vytčený štěpný: *mladá — padá;* na druhém hned svrchu vytčený, kde koncovka se štěpem se rýmuje (*milování — shání*), jejž také rýmem štěpným dobře nazývat můžeme. Dále určuje hodnotu význam slov. Ješto slova rýmovací nad ostatní vynikají a na vzájem se zdvihají, vzejde dojem příjemnější, když obsah obou slov vyniknutí tomu přiměřen bude, značí-li tedy představy závažné, různé a obsažné: rým obsažný, kdežto slova bez váhy, otřelé partikulé, chudé přídavky (*že — je, i — mi, to — ho* a p.) k rýmování se nehodí. Rým působí říznčji, čím větší kontrast v pojmech slov rýmovacích vězí. V dvojverší: *Co jest život? — Pouhý mam,*
*Bludné zdání, stín a klam.*

jsou pojmy rýmovací příbuzné, tedy rým ne dosti jadrný. Ovšem čerpává někdy odjinud náhradu, běží-li o sesílení obsahu pojmového, jako právě zde. *Hluk — zvuk* jest dobrý rým štěpný; ale pojmy oběma jeho slovy naznačené jsou sobě tak blízké, zejmena stojí k sobě v logickém poměru podřaděnosti, *hluk* je specialní případ *zvuku*, že nezbytná podmínka odlehlosti nebo protivy v pojmech jest vyplněna po míru nejmenší, — kdežto rým *zvuk — pluk* je v té věci lépe zosnován. V případech, kde významy obou stran sobě jsou tak blízké, vzniká rým repetiční, též myšlenkový, jenž zákonníku sice nevyhovuje, ale za jinou příčinou oblíben jest. Obsahuje totiž figuru opětovací (repetici), sesílení pojmu slovy i co

do zvuku sobě podobnými, v čemž leží jeho půvab i omluva: *lad a sklad.* Patrně rým totožný shora již uvedený jest jen krajnost rýmu myšlenkového. Kontrast v slovích dostane ještě další odstín, když slova nejsou stejnotvará ani v ohledu mluvnickém, když vyplývají sestavením dvou rozličných mluvočástí nebo když vystupují tytéž mluvočásti ale v rozličných formách, substantiva v rozličných pádech (*zvuk — muk*), slovesa v rozličných osobách (*známe — láme*), sloveso a substantiv (*hnout — pout*), sloveso a adjectiv (*váznou — ráznou*), substantiv a příslovka (*hrad — snad*) a podobné. Ve slovníku spořádaném dle konce slov, v rýmovníku tak zvaném, proč nacházíme jen malou část rýmův vůbec možných, je patrno. Zvláštní odrůda rýmu povstane, když ku kontrastu významův přistoupí kontrast jazykův, totiž když jedno z rýmovacích slov jest svým původem cizé, ale přece v naši básnickou mluvu přípustné, dávajíc proti domácímu stejnozvuku tak zvaný rým exotický: *příkladem — diadem, šakal — plakal, bída — Eumenida, poetou — zakletou, nad oval — maloval, eldorado — stádo, skalou holou — aureolou.* Dojem z podobných rýmů zakládá se též na říznějším překvapení, že slovo domácí a slovo cizé mohou se tak znamenitě shodovat, že se k sobě přivádějí výrazy nejen co do pojmů, nýbrž i co do jazyka sebe tak daleké a náhle zvukovou srovnalost objevují

V předchozím výkladě o rozdílnosti významův už podniknuto několikeré rozdělení rýmu; vždyť každý terminus vyznačuje částku děliva a rozděluje tedy. Tak jsme měli na základě příslušných dělidel rým přesný, proti němu přeplněný i bohatý; rým stejnoslový (totožný), repetiční (myšlenkový) a různoslový; rým o stranách jednoslových a víceslových; rým koncovkový (planý) a štěpný; rým exotický a domácí a jiné dvojice. Než přikročíme ku požadavkům dalším, dokonáme dříve rozdělení rýmu a sice na základě dělidla mnohosti rýmovacích slabik a síly jich, kteréhož rozdělení nutně potřebujeme, mající jednati o stejnosti zvuku při rýmu. Rozeznáváme stejnozvuk na jednu slabiku čili jednoslabičný, pak dvojslabičný, trojslabičný a dále. Rým trojslabičný zván bývá též klouzavým, rýmy pak víceslabičné kolébavými neb hlaholnými a jinými ještě jmeny nadány jsou. Patrno, že rým jednoslabičný při slabice otevřené, zrovna je-li nejpřesnější, totiž má-li rozdílné podlohy, smršťuje se v pouhou assonanci: *tvá — zná.* A přece se u nás níkdo proti ní nevzpouzí a rýmem ji jmenujeme.

Spadá-li hlavní přízvuk na první rýmovací slabiku, povstává rým plnorázný či zhola rázný: *tvar — par*, *dány — brány*, *toužení — soužení*. Odtud až ku případu nejslabšímu (*hájem — vedem*), jenž v jediné bezpřízvuké slabice záleží a rýmem býti přestává, jde celá stupnice rýmů co do ráznosti spořádaných Má-li jen jediná strana hlavní přízvuk a druhá na místě stejnolehlém toliko vedlejší, který ještě důkladem se zdvíhá, zahrnujeme rým v tentýž druh; na příklad: *pán — milován*, *hostí — v minulosti*. Vyskytá-li se před onou silnou slabikou ještě další bezpřízvuká, jest rým nadbytečný, bohatší tvar to rýmu přeplněného; viz výše: *země má — svůdce má*.

Jeví-li se týž přízvuk hlavní na první slabice od konce neb na třetí, vůbec na lichočetné, povstává rým mužský (*tvar — par*, *toužení — soužení*); jeví-li se na sudočetné, tedy na druhé, na čtvrté od konce, máme rým ženský (*dány — brány*, *spalování — malování*). Nemá-li žádná z dotčených slabik hlavní přízvuk, povstane rým středorodý, a sice kloní se buď k mužskému nebo k ženskému rýmu podle toho, na kolikáté slabice přízvuk vedlejší spočívá. Tak skládá *neuhostí — v minulosti* vlastně rým středorodý s nakloněním k ženskému rýmu, — a z pohodlí v obecném názvosloví také přímo ženským se zove, jsouc pouze slabší nežli plnorázný ženský (*zlosti — hostí*). Kdežto zde rozdílu mezi oběma v názvosloví nečinívají, činí jej ovšem v případě jiném; spadá-li totiž vedlejší přízvuk na slabiku poslední, povstává rým středorodý, který kloní se k mužskému: *veliká — uniká*. Mezi tímto a plnorázným mužským pak obecné názvosloví činívá rozdíl, i nadchází nám jmenovati onen plnorázný (*král — stál*) rýmem tupým, tento slabší pak rýmem ostrým.

Ještě rým vyžaduje skutečné shody všech živlů jej skládajících, patrno jest, že v českém správný rým mužský, buď si tupý neb ostrý, stává toliko mezi slovy lichoslabičnými. Tedy se rýmuje správně jednoslabičné s jednoslabičným, trojslabičné s trojslabičným a dále. Je-li rýmovka na jedné straně bezpřízvuká, povstává rým belhavý:

*Teď v rozechvělou zem*
*Tvé poselství nesem.*

Po případě může délka zastoupiti sílu, podle zásady často vykládané, zvláště v básních pro zpěv určených, kdež odchylku nejlépe snesem. Tak jest sice rým belhavý, ale dlouž místo rázu stojí a jej podpírá:

*Kdy láska mne volá*
*Na věrná ňadra tvá.*

Přízvuk je pošinut a obětován důkladu. V časoměrných verších vůbec obmezuje se určení rýmu na stejnost v quantitě, leč bychom chtěli konci verše dodati pádnosti. Pádnost mužského rýmu patrně řídí se pak podle váhy poslední slabiky — viz o téže věci §. 32 — a bude podle stupnice tam vytčené rým nejpádnější, kdy hlavní přízvuk, délka i posice se slučují, až přijde ke slabice, kde sice přízvuk trvá, ale délka i posice zmizely: *mást — plást, houšť — poušť, dám — vám, já — tvá, dlask — prask, chvat — vzat, dva — tma.* I qualita samohlásky má určitý výsledek; *tma* zajisté jinak i v rýmu se vyníma než *tmo, tmu, tmy*, tak že pádnost rýmu postoupně klesá, od onoho *mást — plást*, až ku pouhé assonanci:

*Netřeba jich více nežli dvě,*
*Ta jedna tobě, druhá mně; —*

Neb *Jen pokynul a světlo tu:*
*Blesk bezehlubký projel tmu —,*

kterážto assonance však vyhovuje též definici rýmu. Ba jest to ještě rým rázný; mát rýmovací slabika byť ne délku, přece ráz plný, důklad i hlavní přízvuk.

O stupeň níže v ráznosti stojí rým mužský, ve kterém jedna ze stran rýmovacích má přízvuk vedlejší. Poněvadž pak přízvuk ten délkou slabiky přirozenou či polohovou vznikává, pochopujeme pravidlo, které vyžaduje, aby ona slabika byla vždycky dlouhá neb souhláskou podepřená (zavřená): *velikáň — znáš, vrou — velebnou, svůj — pamatuj, host — minulost, jat — milovat.* Ještě rýmem jest, avšak rýmem to mdlým, když ona slabika je krátká a nepodepřená (otevřená):

*Kdy však se v plném žáru dne*
*Stín života mi otevře.*

Mdloba rýmu stoupá, když mají obě strany jeho přízvuk vedlejší, buď stejnou souhláskou podložený:

*Lásky zpěv se rozezní,*
*Celý svět se zlahodní.*

Nebo pouze samohlásku dlouhou, zvláště širokou, což vybíhá v slabou assonanci:

*Ta bílá plachta toužebná*
*Mu víc a více uniká.*

Nebo další případ, kdy obě strany jsou slabé, bez podlohy stejné i bez podpory souhláskové:

*Tak budeš blíže duchův přírodě*
*A se svou vlastní válčit vítězně.*

*Přírodě a vítězně* už přestává být rýmem, ač ještě může úkon stejnozvuku zastávat, poněvadž stejnozvuk se vtírá ještě ráznou assonancí v slabice těžké (*í*). Zejmena v písních lidových nalezáme jej: *já nesmím — rákosím, jako hrách — nastokrát.* Rozhoduje-li, jakož pravda, sluch o rýmu, potřeba pouze takovou dvojicí veršů několikkráte s celou bedlivostí si přečísti na hlas a stejnozvuk se přihlásí. Rým přechází v assonanci, jí pak shoda přízvuku podstatně prospívá. My tento případ neuznáváme za rým, ale mohli bychom u výkoně velmi dobře takou assonanci připustit. V angličině rýmují sympathy a mutiny, ba ještě to dosti pěkný rým, rýmují ještě hůře, a jde to. Však přízvuku musí šetřeno býti. Kdy se tak úplně stane, a za účelem, aby mnohá jiná vnada z verše setřína nebyla, snadno se stává — můžeme i my tuto důslednost přízvučné prosodie přijmouti. Však z té assonance hned vznikne rým skutečný ačkoli mdlý, když po stejné samohlásce následuje souhláska jakožto podpora. Proto se pranic neprotivíme rýmu (jaký bývá u Hálka):

*Co uviděl, co uslyšel?*
*Žal na čas jej sic opouštěl —*

neb (u Čelakovského): *zapudil — promluvil, bojovník — závistník,* jen když verš jinak vyhovuje správnosti, jako tam v skutku jest. Máme před sebou pravý případ mužského rýmu slabého, a není důvodu, vylučovati jej z českého veršovnictví. Zas podle citované stupnice pokračujíce shledáme, že více samohlásek koncovku ještě znatněji podepře a rým zdvihne:

*Náš národ k tomu nedorost',*
*By pochopil svou minulost.*

Ještě líp vyhovuje požadavku rýmu dlouhá samohláska či dvojhláska se souhláskou vzad nebo vpřed:

*Čech v Evropě dřív s bázní jmenován*
*Byl z řady národův už vymazán.*

*Tu dobu tichou, velebnou*
*Kdy v srdci vášně utichnou.*

Ve všech případech, kterých se týče, zase má vliv jakost samohlásky; *a* zjednává pádnější stejnozvuk nežli *e*.

Na stejný stupeň s rýmem mužským tupým klademe u výkoně rým ostrý, kdy souhlasí dvě slabiky na konci a poslední slabika má délku a s ní přízvuk vedlejší:

*Nademnou se vznášejí*
*Víra, láska s nadějí.*

Však důklad též úplně vystačí, i je zcela správný rým:

*On v jekotnou tvou klesá útrobu,*
*A neznám zaniká prost rakve, bez hrobu.*

Položení důkladu i zde zdůvodňuje se délkou, tak že rým ač belhavý přece dobře snesitelný zvláště v písních:

*Adámku náš* *Andulko má,*
*Copak děláš?* *Není možná.*

*Kdo hlasu vlasti odolá,*
*Kdy věrné syny v boj volá!*

Jaký účin ještě k tomuto pošinutí přízvuku se pojívá, viz nahoře. Spolu vysvítá, že při určování rýmu, ženský-li či jinaký, záleží na přízvuku, ne pouze na počtu slabik. Tak se onde rýmují vždy dvě slabiky a rým přece není ženský, nýbrž mužský ostrý. Přízvukem se ráznému rýmu mužskému nevyrovná, za to však stejnozvukem jej překonává. Za příčinou, že má s rýmem ženským něco společného (dvojslabičnost) i s mužským (přízvuk na poslední slabice, byť slabý), klademe jej právem jaksi v prostřed mezi ně; zastupuje rým tupý, ale s lehkým pošinutím přízvuku též rým ženský. Ostatně rým ostrý jest jazyku českému význačným a koná zde důležitou úlohu, pokud máme velikou nouzi o plnorázný mužský rým. A tak z nedostatku toho plyne zdroj jiných půvabů na druhé straně; střídavé užívání rýmův ostrých a mužských je zvláštnost, která verši délku nemění a přec jiným rýmem jiného rázu dodává. — Srovnejme jej nyní s mužským rýmem slabým. Na první pohled se zjeví, že ostrý rým nic jiného není, než mužský rým slabý a nadbytečný; připouštíme-li v oněch vytčených případech mužský rým slabý, není potřeba, hledati rýmu ostrého a stanovíme pravidlo: Ostrý rým jen tenkrát nutný jest, když poslední slabika jest krátká a bez podpory souhláskové. Za slabé rýmy mužské: *rozezní — zlahodní, toužebná — unikâ, uslyšel — opouštěl, nedorost' — minulost, jmenován — vymazán, velebnou — utichnou*

nemusí básník hledati ostrých dvojslabičných, čímž jen báječná jednotvárnost druhdy se podporovala. Ovšem je-li tam na příklad krátké *u* samo, assonance nestačí; *západu — bez hrobu* se nerýmuje, tu musí souhláska přijíti ku pomoci. A nyní dostane se světla do věty: Assonance dlouhých otevřených slabik posledních, hlavním neb vedlejším přízvukem opatřených bývá se v českém za rým; má-li jediná strana přízvuk hlavní, aneb je-li zavřená, dostačí témuž účelu i slabiky krátké.

Ženský rým je dvojslabičný, vůbec sudoslabičný, ve kterém sudá slabika má přízvuk. Rázný rým ženský je tedy jen, kdy rýmovací slova jsou obě dvojslabičná; tenkráte v obou rýmovkách hlavní přízvuk na totéž místo spadá:

*Když mladou duši bouřil vidin příval,*
*Já o slavnějším zaměstnání snival.*

Však stoupí li slovo čtyrslabičné mívá pak jeden člen přízvuk vedlejší nebo patrný důklad veršový:

*Ba zdá se, že on touhy nával*
*Vždy s novou touhou očekával.*

V obou stranách bývá slovo čtyr- a víceslabičné, čímžto vzniká rým sice slabý ale důkladem zdvižený. Případ to velmi častý; buď důklad s délkou se schází, což podporuje verš:

*Oklamán jsem tisíckráte,*
*Přec mne znovu pobádáte —*

aneb na krátké slabice stojí:

*Úhly světa chmurou zahaleny,*
*Věčná žalost, bez hvězd, bez proměny.*

Něco jiného jest úplné pošinutí přízvuku, ba v nynější výslovnosti spíše odmítneme přímysl, kdybychom sjednati měli na příklad: *žena — vzdálena,* což tedy za rým nepovažujeme. Kdy se nedbalo ani přízvuku ani délky, kdy se tedy slabiky pouze počítaly, mohly se takové párky objeviti, jakž to ve staré rýmované poesii vidíme. Poněvadž však máme posud smysl pro délku, a časomíra jest prosodii přízvučné principem pomocným, může se básník s touto náhradou od pravidla odchýliti, tak že *znívá — ovívá, zpíval — ozýval* připouštíme za rým dobrý; zvláště kdy slabika před trojslabičným slovem má rozhodný přízvuk:

*Když nad tichnoucí zemí noc vychází,*
*Nesmírná jako moře beze hrází.*

Co svrchu o sesílení důrazu řečeno bylo, platí ovšem i o rýmu ženském, kdy položením přízvuku mimo iktus jiný přízvuk silněji vynikne (viz na str. 393). Co zvláštní odrůda ženského rýmu uvádí se rým dvojslabičný, v němžto obě slabiky mají přízvuk, slovoucí rým visutý. V českém vzniká tehdy jen, kdy poslední slabika jest samostatné slovo, buď totožné neb teprv ve spojení s ostatními živly úplný stejnozvuk dávající: *stůj pán — můj pán, vám jest — zná měst, zas tmou — slast mou, ples dál — dne zdál.* Poněkud bliží se dojmu visutého rýmu ženský rým s poslední slabikou hodně prodlouženou: *milá — čilá, na vás — za vás, skládán — hádán, pyramidám — vídám*, nebo aspoň v jedné straně rýmu oddělenou: *tvá jest — nájezd*, když je tedy aspoň jedna strana dvojslová. Ženský rým je v češtině zvláště důležit; máme jich velmi mnoho, a sice zvučných, zvukem rozmanitých, v nichžto obě slabiky znějí jsouce plné, souhláskami opatřené. V angličině ženského rýmu skoro ani nemají, v německých pak rýmech toho rodu z pravidla ono pověstné němé *e* v druhé slabice se objevuje, tak že nejsou tak zvučné, — kdežto v romanských jazycích zas rým ženský nad míru převládá. I drží slovanské jazyky, zejmena čeština jakýsi střed také zde mezi oběma větvemi.

Rým dle svého náležitého pojmu zahrnuje úplnou stejnost slabik, dle veškerých zřetelů jich — čili jak se říká, rým má býti čistý. Jakmile se proti jednomu ze svých činitelů prohřeší, nepřestává sice býti rýmem, ale jest znečistěný čili pomíšený. Na slabikách však nadchází nám tré zřetelův: přízvuk, jakost, délka. O shodě přízvukův jsme už pojednali právě. Stran druhého zřetele jsme hlavní věc už předpokládali od počátku, totiž stejnozvuk vytčený. Docelujem ji jen několika poznámkami. Stejnozvuk vztahuje se k oběma druhům hlásek, i ku pořadí jich; samohlásky i souhlásky musí míti stejnou jakost, čili musí u vyslovení totožně zníti. V okrese samohlásek tedy bude *a* s *a*, *e* s *e*, *i* s *i* (*y*), *o* s *o*, *u* s *u* stejnolehle se vyskytovati. Stejný člen nemá být na druhé straně nahrazován jiným zvukem, který onomu jen nějak podoben jest, tím méně pak zvukem zcela cizím! Nemajíce ztemněných hlásek nemůžeme *ö* s *e* ani *ü* s *i* v jeden rým sváděti, ale ovšem v ledabylém rýmování najdeme zas jiné znečistění rýmu, poklesky proti qualitě samohlásek mnohem hrubší a sice, když na místech stejnolehlých stojí samohlásky naprosto různé. Rýmy *byla — pominula, oči — mračí, sto dám — nemám* nejsou v básnictví lidovém nic vzácného. Proti čistotě qua-

lity hřešívá se za druhé přeplněním a sice kdy souhlasiti má samohláska s dvojhláskou:

*Proto pějme ve smutkovém rouchu:*
*Pokoj prachu, sláva jeho duchu!*

Často vodívá žádoucná čistota rýmu též ku pokleskům mluvnickým. Má-li se rýmovati *losům — osm*, povstane rým patrně nečistý; ale očistil by se hned, kdyby básník napsal: *losům — osum*, čímž by proti pravidlu grammatiky pochybil. Někdy chyba taková může vhodně býti vyrovnána neb aspoň omluvena a sice předně skutkem dobrého rýmu a poukázkou k výslovnosti obecné. Lid říká totiž o s u m, a ješto rým pro ucho, nikoli pro oko se zjednává, má básník právo, ba povinnost, hleděti spíše k výslovnosti než ku pravopisu. Podobně předpisuje mluvnice v y t r h l; je-li k rýmu potřeba koncovky *ul*, píšeme bez rozpaku v y t r h n u l. Není-li vyhnutí ž e n s k é m u rýmu *strhl — vrhl*, bude zlo menším ve hlasnějším ač od grammatikův zavrhovaném znění: *strhnul — vrhnul*.

Konečně stejnost samohlásek vztahuj se nejen ku qualitě, nýbrž i k trvotu jich. Rým mužský snese ještě nejspíše různost quantity, nejsnáze při samohlásce *i*, nejméně při *a*, poněvadž právě při této nejhudebnější samohlásce jest rozeznávání trvotu nejpatrnější, poklesek proti němu tedy nejvíc v ucho bije. *Mžik — bojovník* lépe vyhovuje pravidlu než *král — dal*, *část — vlasť*, *tma — zná*. Rým s *e* stojí as uprostřed: *jest — vést*, *čest — nést*, *tvé — dme*. Vůbec však poslední slabika rýmovací jest povolnější, máť se věc tak s ní jako s poslední slabikou u verši časoměrném, že místo dává krati i dlouži; zde mohou vůbec verše k sobě náležející i rýmy v trvotu se různit. Mimo to na omluvu nestejného trvotu sluší považiti, že nezřídka čeština spisovná a výslovnost obecná skutečně se liší, totiž samohlásky dloužítkem značené přece ne vždy dlouze zaznívají a naopak. Podobně v rýmu ostrém, na příklad *nedoník' — zákonník*, *mlčení — v jeseni*, *obrana — zadaná* je poslední slabika dovolná.

Ještě více a nepříjemněji vyniká nestejnost v trvotě rýmu ženského, poněvadž prvá slabika přízvuk má, kdežto druhá podle předešlé poznámky různiti se může. *Slávy — právy* jest rým správný, *neustálá — hrála* ještě připustný, an se liší trvotem poslední pouze slabiky. Ale nesprávné jsou rýmy: *právo — tmavo*, *dává — plavá*, *skrývá — divá*, *naši — vznáší*, *báje — vlaje*, *chata — pátá*, *nemocnici — růžolící*. Rým ostrý není tak choulostivý; spíše sneseme v něm předposlední slabiky trvotem různé: *rozplývá — ohnivá*, *zbrojnici — zářící*, *kolébky — polibky*, *zoufání — do psaní*. Pří-

činy jsou na jevě. Nejodpornější však jest, kdy trvoty úplně se převrátí, tak že se rýmovati mají: *sirá — všehomíra, malý — stáli, nahá — dráha, zpátky — sladký, ústa — pustá, sláva — pravá.* Nebo docela když ještě přízvuk se pošine: *neživá — mívá, uspala — pálá, zůstane — v ráně.* Pro sluch náš přestávají to býti rýmy. Tu jest *přírodě — vítězně, poledne — v stodole* spíše rýmem a poctivá assonance mnohem milejší a hudebnímu vkusu přiměřenější. Ješto rýmu hlavně se užívá v básních krátkých, pro zpěv určených, které vyhověti mají potřebám časoměrným, tím více pak na oněch význačných místech: sluch český právě že hudbě rozumí, kloní se spíše k assonanci časoměrně správné, než k rýmu trvotem nestejnému, tedy rythmicky znečistěnému. Takové rýmy by měli naši básníci vypudit, a nemohou-li, raději sáhnouti k výpomoci nám tak přirozené. Přese všechno velebení nejnovějších veršův a smělého rýmování máme posud oněch rýmů příliš mnoho. V jedné nové básni čteme:

*Já se dival, kterak stáčí*
*Proud se v rokli, bije v skály,*
*Jak stržený lístek malý*
*Vírům jeho nepostačí.*

Zde se má rýmovati verš 1. a 4.: *stáčí — nepostačí*, 2. a 3.: *skály — malý.* Vzdor vší různosti souhlásek, čteme-li řádky na hlas, poutá nás stejnost samohlásek tak, že spíše 1. a 2., 3. a 4. verš ve dvojice přivádíme; že nám spíše vhod přichází assonance quantitativně správná, než rým quantitativně chybný. Souvisí to se zpěvností jazyka i básně. Autor, který pro zpěv skládá a sluchem se spravuje, nenapíše nikdy takých rýmů, poněvadž by se tuze prohřešil proti „notám“. Ba může to býti zrovna jakési kriterion zpěvnosti jednotlivé básně spolu i písňové vlohy básníkovy. Však není třeba hudby se dovolávati; nepodjatému sluchu se věc namítá sama. Proti rýmům ledabylým toho druhu tedy rozhodně se vyslovujeme. Pokrok .další staň se v ten směr, že jich bude ubývati. Aesthetika musí zde býti přísná z mnohých důvodů, i grammatika musí se k ní přidat, an pokiesek tento podkopává vůbec i smysl pro časoměrné rozeznávání slabik. Ale spíše zákonník povolí na druhé straně, v rýmu mužském a v souhláskách. Samohlásky co tony buďtež skutečně stejné; kde, že stejné jsou, se říká, buďtež musikalně totožné, stejné tedy nejen jakostí svou, nýbrž i přízvukem a trvotem.

O stejnosti souhlásek sluch rozhoduje, proto rozdílnost pravopisu nevadí rýmu; při jednotlivých souhláskách i skupinách vždy

záleží na výsledním znění. Tupou a ostrou nelze rýmovat, ale ještě je na konci slova pronášíme skoro stejně, jsou rýmy *nás — ráz*, *let — věd*, *luh — ruch* správné. V nenuceném vyslovení aspoň ucho české podobný rým nezamítá:

*Být moudrým chtěl by každý rád,*
*Však málokdo se moudrým stát.*

Totéž platí o skupinách jich: *hvězdy — městy* jest pouhá assonance, *hvězd — měst* však rým. Neboť ve skupinách ostré a tupé souhlásky rozhoduje postavení, an spodobujeme každou s následující souhláskou její — proto se dobře rýmuje: *sladký — matky*, *nutká — prudká*, *svatba — hradba*, *hrozba — prosba*. Rovněž při směžděnách všeho druhu: *hladší — stačí*, *božský — trosky* a p.

Že tak vyslovujeme, že totiž nenamáháme se v případech těchto pronášeti co mluvidlům rozhodně se příčí, jest prospěchem jazyka; za to jsme svědomití, kdy výslovnost je možná, souhláska totiž mezi samohláskami. Ve všech těchto a podobných případech rozhoduje nenucená výslovnost; rým *jasná — šťastná* jen na pohled jest nečistý, na poslech však správný. Zde není potřeba starati se o kongruenci viditelnou, zde spíše pravé pole volnosti; ale jinde bychom si přáli větší citlivosti, totiž ve „vokalisaci“ rýmu.

Znečistění rýmu v souhláskách vodívá nicméně ku správné assonanci. Tato vzniká v rozličných způsobách, které též možno vyčísti; tak na příklad, zda-li přihlédáme k místu nestejných souhlásek, jež může býti uvnitř *(platí — napij)* rýmovky neb na konci jejím (*vzal — dar*, *vyšel — višeň*). V obojím případě zas může jeviti se prostá rozdílnost v souhláskách, jakož ve příkladech právě uvedených, rozdílnost mající zase své stupně, které snáze neb trudněji snášíme podle příbuznosti souhlásek; nejméně vyniká rozdíl na dvojicích tupé a ostré (*tobě — stopě*, *sebe — tepe*, *vozy — nosí*). Zvláštní případ nastává, kdy zvuk u vyslovení se mění, třebas by stejnost souhlásky v písmě zachována byla, což děje se při *n*, *d*, *t* zejmena: *ani — strany*. Souhláska *n* stojíc v rýmovce je podstatná pro rým, ale jednou zní co *n*, po druhé co *ň*. Nenáleží-li k rýmu podstatně jsouc jen podlohou jeho, není různost na závadu:

*Milenko má, ty noci tmavá, tichá*
*Ztiš srdce mé, jež v divné touze vzdychá.*

Znečistění konečně může se státi přebytkem souhlásek, když do rýmovky další zvuk se vluzuje:

*Prší voda, prší dýšť,*
*Ty mě holka ošidíš.*
*Když jsem k vám chodíval pod okýnko,*
*Bývalas má milá krev a mlíko.*

Co se týče rozestavení rýmu, sluší opět rozeznati jeho hlavní rozdělení: buď stojí o sobě co pouhá ozdoba mluvy básnické jako jiná figura zvuková — rým osobitný, nebo má ještě účel spojovati verše — rým spojovací. Rým osobitný zaznívá kdekoli i v prose, a často ani nevyspěje v pozornost naši jako alliterace i assonance, ač dodává rázu mluvě přec; jindy způsobuje hříčky více méně pěkné, více méně titěrné. Při rýmu spojovacím jest však právě místo jeho důležito a podle toho se rozvrhuje. Tu máme nejdříve v jediném verši rým spojující jeho částky: rým vnitroveršný, vniterný podle obrazce: — a — a.

*I by klánie i by porubánie.*
*Mlčte zpěvy svaté, spěte struny zlaté,*
*Křídel ztichni šum:*
*Po skloněném čele mrak se Tvůrci stěle*
*Nevystihlých dum.*

Pro útvary podobné máme též název veršův Leoninských, podle pěstitele jich mnicha Leona ve středověku, ač název ten obyčejně na zrýmovaný pětiměr se svádí:

*Závisť příteli však tvůj zakalí cele zrak.*

V případech nejčastějších lze rozličným rozepsáním veršů tyto rýmy vniterné převésti na koncové. Jindy však se rýmy objevují sobě blíže, ku příkladu bezprostředně za sebou na konci verše, tak zvaný dvojrým buď v jednom nebo v obou verších.

*Teď vichr vložil se v ty pusté skály*
*A hýkal tam jakby se skály smály.*

Tímto posledním způsobem tvoří se verše s ozvěnou — kdy konec verše hned se opětuje, jako právě *skály — smály*, často nějakým významným vztahem opatřený:

„*Sliboval jsi, ale kde je skutek?* — „*Utek*“.

Nebo se ozvěna všine hned v nitru verše za slovo:

*Píseň opáčí háj — áj echo rýmy dělá*

Jako zde v nitru, tak může též na počátku dvou veršů stejnozvuk se jeviti, i máme pak rýmy počátkové či nárazné podle schemata

a — *V kráse všechno stvoření*
a — *Zdá se Boha vzývat.*

Rýmy propletené či řetězové, a sice první případ, kdy rýmují se počátek verše s koncem druhého, druhý případ, kdy konec verše s počátkem druhého, třetí, kdy středové veršů, buď všechny spolu nebo zase šikmo s počátky a konci, tedy podle obrazců:

a — — a — a — a — b —
— a, a —, — a —, b — c — atd.

Podobných sestavení ještě mnoho lze provésti. Některé mají zajisté svůj půvab zvláštní a lze jich též užiti k vyznačení poměrův zvukových i pojmových, kdež také skřížení nebo posloupnost se jeví (ve figurách, chiasmus a p.), až konečně zabíhati budou v pouhé hříčkování. Nejdůležitější ze všech sestav jest však rým koncový — jest nejobyčejnější a bývá právě výhradně pojidlem veršů. Ba na něm právě utkvěl hlavní pojem rýmu, tak že nevytkne-li se jiný jeho tvar, vyrozumíváme výhradně rým koncový. Však musí tam býti skutečný konec verše a slovo lámati se nesmí. Viz co o věci té pověděno na str. 241.

Dva verše na koncích svých zrýmované tvoří jeden pevný a přece rozčleněný celek. Konce jejich zvukem svým do sebe zrovna vbíhají, tak že tento zvuk jest jako svorník ve klenbě a celkový dojem rýmu lze přirovnati k dojmu dvou rozměrných sloupů, nade kterými oblouk se vznáší. Ješto tedy tajemství rýmu spočívá v souměrnosti, jest pravý rým vlastně vždy dvojstranný (párový) a takový nám v skutku lahodí nejlépe. Vyskytuje se sice další řádka rýmovaná, třetí, čtvrtá, pátá, a lze i její dojem zdůvodnit, avšak dvojverší zůstává pro rým vždy nejpřirozenějším. Je-li už ve starověké metrice dvojka číslem tak důležitým, přistupuje nyní nový živel, aby její váhu sesílil: rým, jenž pravidelně *dva* členy má. Působením jeho spojeniny dvou, čtyr, vůbec sudočetných veršů staly se tím častějšími. V těchto dvojicích ukazuje rým nejočitěji svou sílu vybavovací; ve všech případech, kde se k vydatné podpoře paměti užívá rýmu, tíhneme přirozeně ku dvojřádkám. Jak známo děje se tak i v příležitostech nejprosaičtějších.

Není-li v básni ani jediné řádky, která by v některé jiné nenalézala stejného konce, máme rýmování naskrz provedené, verše naskrz rýmované, rýmy nepřetržené, souvislé; není-li tak, jsou-li některé řádky liché čili bez rýmu, vzniká rýmování přerušené, rýmy přetržité. Obojí děje se zas podle zvláštních pravidel. Rým na konci veršův bezprostředně za sebou jdoucích drží je pohromadě nejpevněji, tu skoba jeho nejpatrněji se jeví. Tak povstávají rýmy sousední či zápětné.

Nejjednodušší jest *aa* — dvojice rýmů, *aaa* — trojice, *aaaa* — čtveřina atd... Z předchozího vysvítá proč dvojice nejčastější jest, ano vlastní východisko pro další útvary. Jsou i celé básně, kterými jediný rým prochází — rým opětovaný *aaa...a* — soustava veršův jednorýmá. Rýmy sousední působí rychle a rozhodně a byly asi nejčasnější, které povstaly a sice nejdřív assonance, pak rýmy jednoslabičné, pravé rýmy mužské a další. An u vývoji jednotlivce vývoj celku se opakuje, vidíme také, že začátečníci nejdříve se v sousedních rýmech zkoušejí. Rýmy sousední také nejvíce snesou, verše samy mohou zde býti nejdelší.

Nebo dvojice rýmův je proložena jinou, vznikají rýmy střídavé čili skřížené (rimes croisées, gekreuzte Reime) — *ab ab*, jež už vyžadují kratší řádky, aby dojem prvního *a* ještě v uchu trval, kdy druhé *a* zaznívá. I toto sestavení rýmů může pěkně být znázorněno v obrazci obloukovém, jakož i následující, kdež dvojice rýmův objímá jinou $\overset{\frown}{abba}$ — rýmy objímavé, též okročné.

Z těchto základních útvarův jakožto z prvků můžeme sestavovati složitější: *aabb*, *aabbcc*, *ababcc*, *abbacc*, *aabcbc*, *aabccb*, *ababcddc*, *ababccdd* — obměny to opětovací, tedy číslo výkonem sotva vyčerpatelné. Ode dvojice to stoupá výš a výš ke všem číslům sudým. A rovněž tak trojice rýmu další zdroj rozmanitosti. Stavění nových a nových útvarů — právo básníka — jeho architektonická zvůle má zde nejširší pole. Některé jen spojeniny došly hojnějšího rozšíření a zvláštních jmen, na příklad *ababab* — šestiverší střídavé, spojení stancové; *abababab:* siciliana. Nebo jiný příklad: ku skupině *aba*, v níž krajní verše se rýmují připojí se druhá téhož druhu, v níž opět verše krajní se středním skupiny předešlé se rýmují. Tím vznikne vždy trojice rýmu — spojení tercinové (terzina): *aba|bcb|cdc|ded|efe|fgf|g*. Konec jako počátek končí rýmem dvojným (*aa—gg*). Dojem trojného rýmu zde zvedá se tím, že v jedné skupině vystupuje přece jen dvojice *(b—b)* —, třetí příslušný člen však ve skupině jiné, aby jen spojení obou skupin zjednával. Nerýmují-li střední verše, zůstává-li totiž jedna řádka lichou, vzniká terzina volná *a—a*, jež verše nespojuje tak řetězovitě, jako terzina pravá, přísná; povstávajíť pak samostatné skupiny veršův po třech a po třech. Terzina přísná je vlastně způsob veršopojný a netvoří sloku v užším slova smysle. Básně jí složené jsou neurčité délky — od nejmenší popěvky až ku Danteho Komoedii Božské:

V střed naší zemské pouti když se vkročí,
Já octnul jsem se v tmavém, pustém lese,
Neb cesta pravá zmizela mi s očí.

Ten popsati les, ruka má se třese;
Tak divoký byl, drsný, v šeru stálém,
Že vzpomínka naň nový strach mi nese.

— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —

„Ó básníku, tím bohem, prosím tebe,
Jejž nepoznal jsi, prosím usedavě,
Bych toho zla i větších střežil sebe!

Tam veď mne, o čem hovořil jsi právě,
Ať uzřím bránu Petra v nebes hradu,
I ony, které tak jsi líčil tmavé.“

Tu on se hnul, já za ním kráčel vzadu.

V sestavách posud uvedených jsou verše rýmované buď sousední, neb nanejvýš o dvě řádky od sebe vzdáleny. Dvojice rýmu může však dále roztažena a proložena býti řádkami, které s pozdějšími se rýmují, tak že stejnozvuk vyniká teprv na čtvrté, na páté řádce a dále. I povstanou tvary následující: Rýmy po třech postupné *abc abc*, po čtyrech *abcd abcd*, které sem a tam též určité názvy mívají. Patrno, že čím dále rýmovací řádky stojí od sebe, tím kratší musí býti. Provádíme-li sestavy dále, obdržíme množství pořadí rýmových, které však už určitých názvů nemají a jen svými písmenovými obrazci naznačovány bývají. Vezmeme-li na příklad tři páry rýmů *aabbcc*, můžeme počtem napřed určiti, kolik rozdílných přestav zde obdržíme — bude jich 90. Vymýtíme-li však všechny skupiny, které lze převésti na prvky předešlé, jakož i všechny tautologické skupiny, zbudou nám osobitné skupiny, pokud ze tří rýmů v šesti verších plynou:

1) *abacbc*, 2) *abaccb*, 3) *abcabc*, 4) *abcacb*, 5) *abbcac*, 6) *abcbac*, 7) *abccab*, 8) *abbcca*, 9) *abcbca*, 10) *abccba*.

Podobné sestavy lze strojiti ze 4 rýmů v 8 verších, jen že zde vzdálenost rýmujících řádek číslům meze klade. Všechny tyto nové skupiny lze zase sestavovati s předešlými, buď podle určitého zákona, jejž vytknouti možno, nebo se ponechá sled skupin zcela náhodě. V takové řadě potkáváme se pak s rýmy všeho druhu, rýmy střídavými, sousedními, po třech, po čtyrech postupnými, objímavými. Proto slují rýmy tyto splétité, nebo volné,

však nepřetržité, neboť není liché řádky v nich, každá byť pozdě najde svou stranu. Pakliže řádky rýmované s nerýmovanými se střídají, máme rýmy prorvané (přerušené, přetržité), kteréž opět podlé jistého zákona nebo zcela dovolně vystupují — tedy spletité jsou. V prvém případě máme už trojřádku v několika podobách: *a—a* (viz nahoře zmínka o terzině volné), *aa—*, *—aa*, čtyřřádku: *—a—a*, *a——a*, *aaa—*, *aa—a*; podobně dvojí pár v pětiřádce, kdež jedna jest lichá, v šestiřádce a jiných. Když soustava jednorýmá proloží se řádkami bez rýmu a sice střídavě, rýmují-li se při tom první a druhý verš a je-li rým bohatý, vzniká orientalský gazel, způsob veršopojný (Peršanův a Arabův) prováděný na krátké básni sudého počtu veršův: *aa — a — a — — a — ... —a*. Rým z obou příčin znamenitě se vtírá v pozornost naši; proto brávej k němu básník slova pěkná, obrazná, co do myšlenky významná, jakoby jsa jedné látky pln ji všude cítil a zřel. Tak se opakování oné skupiny přirozeně zdůvodní. Že ono na refrain occidentalní připomíná, je patrno.

Nuž bratři, vzhůru pohár zpěněný **nám ku zdaru!**
Nechť vzplanou bujné vína plameny nám ku zdaru!
Vždyť čas je zde, by zlednatělé srdce v útrobách
Vzplanulo jako věstec nadšený nám ku zdaru,
A severu by barvy zimomřivé zápalem
Horkého pásma byly natřeny nám ku zdaru!
Však v ohni rozplývá ledová srdcí nenávist,
Ohněm i pomník ztuhne vznešený nám ku zdaru.
A protož bratři k jihu hled, kde zraje réva nám
A s rukou vzhůru pohár zpěněný nám ku zdaru!
K přípitku jako gazella k vám letí píseň má
A nese z jihu obraz zbratřený nám ku zdaru!

Přerušenost může tak postoupiti, rýmy od sebe tak vzdáleny býti, že se v roji veršů nerýmovaných ztrácejí. I zbude pak rým co nahodilá ozdoba veršů bezrýmých. Proto platí všemu rýmování pravidlo, aby řádky rýmované nestály tak daleko od sebe, až by souvislost jich mizela. Čím kratší verš, tím dále může jeho soudruh se vznášeti; délka veršův a rozstouplost stran rýmovacích jsou jaksi v obráceném poměru. Zákon ten hlavně vyniká při rýmech mnohonásobných, kdež tré, čtvero a více řádkův stejného zakončení rozkládá se po odstavci veršovém. Nehledíme zde ku případům, kdy posloupnost rýmů nepodlehá zákonu, nýbrž kdy dle jistého pravidla spořádána jsouc z odstavce tvoří sloku, která se opětuje. Tu rým jest princip slokotvorný, o němžto jednati budeme v následujícím.

Vystupují-li rýmy na verších nezměřených, zvláště když obsah básnický sám buď ploský nebo všední a nicovatý nebo sprostý jest, vznikají tak zvané klepanice, verše, ve kterých jen klepání stejných zvuků všechno rozdělování naznačuje. Zachovávají-li nicméně jistý zevnější řád, ku příkladu sloku, počet slabik u verši, tak že se mohou jaks taks zpívati, stojí výše, ale přece značeny jsou co pouhé rýmovačky. Konečně jest i jakás prosa možná, kde rýmy po kratších delších intervalech beze všeho zákona vystupují (Hariri-ho Makamy), ale ovšem rythmickou důraznost svou zcela ztrácejí. Ku pouhé podpoře paměti, ku komickým účelům, k improvisacím, k satiře a persiflaži, při zábavách pijáckých, při toastech, nebo při úlohách, kde už párky rýmové dány jsou, hodí se klepanice velmi dobře účelu svému, aby ukázaly, jaké triumfy slaví rým, na příklad:

*Čech zůstane na věky věků své vlasti a své ženě věrný —*
*At žije náš pan obrkontrollor Černý!*

Rým má buď pouze úlohu ozdoby neb spolu spojování veršů, týká se tedy zevnější formy a stojí proti básnické kráse myšlenek v druhé řadě. Nicméně aesthetika musí státi na svém a správnost i zde vyžadovati. Co se pak zvláště týče požadavkův rýmovních, vyplynou ony podle pořadí aesthetických forem. Rým má býti především správný; co výrok ten obnáší, v předchozím jsme vyvinuli: rým vyhovuj pravidlům nynější poetiky. Však i když vyhoví všem, myšlenkové kráse nic nepřidá; nebereme pouhého rýmotepce v ochranu a ceníme jeho svědomitost jen po onu známou míru. Co o zevnější formě vůbec proti básnickému obsahu doloženo, platí zajisté rýmu jakožto zvláštnímu případu. Kdyby však poklesek proti stávajícímu zákonníku se stal, budiž rozveden na prospěch věci neb nahrazen jinou předností uznanou. Mnohá novota v rýmování se naskytne, která z počátku akademikům jest proti mysli, ale prospěch z ní plynoucí konečně je smíří — nastane vyrovnání. Provádí se však také jinak a sice dává-li se za poklesek proti rýmovním pravidlům náhrada někde jinde, v jiné vynikající přednosti zevnější formy neb v kráse básnické. Může býti dvojverší velmi znamenité a míti přece nepěknou formu zevnější a všelijak čeliti proti vkusu. Jaké klasobraní mohli bychom zde učiniti na poli literatury! Chybu na zevnějšku odpouštíváme k vůli vnitřní kráse, z čehož však nenásleduje, že by k opatření této stačilo nedbale rýmovat neb vůbec co do zevnějška rázně hřešiti. Ba je to zvláštní případ romantiky v malém, ale

za to jasný: krása nitra při zevnějšku vadném! Půvab v něm jest, ale ku klassičnosti není celek dokonán; tať dostaví se, kdy také zevnějšek bez vady se zaleskne. Musí však onen vnitřek býti skutečně krásný a krásou znamenitý, aby rozpor mezi oběma romanticky poutal; při lhostejnosti obsahu, v němž není básnické krásy, nevznikne ani ten dojem a pak obsah nestojí za to, abychom k vůli němu jakous chybu odpouštěli. Tu mohl básník něco jiného podniknout, an mu o verše podobné nouze není. Tak jest v uvedeném čtyrverši svrchu: jsou-li jeho rýmy nesprávné, nezbývá než proměnit obsah, aby vzešly zcela jiné; neboť nemá zvláštní hodnoty básnické. Co správnost v jiných odborech předpisuje, hodí se i rýmu, pokud jejich živly na něm se objevují. Nemáme tedy kupiti a hromaditi hlásky, které je vůbec těžko vyslovit; zde se totiž opakují a tím více vyrážejí i urážejí — slyšme:

*A v zlatém voze bůh ji k sobě strhl*
*V té chvíli, v které tebe na svět vrhl.*

Proti podobným možnostem v rýmování vyslovujeme, že rým má býti lahodný, libozvuký, což nevylučuje ani karakteristiku ani zvukomalbu, kdež oprávněna jest, ani rozmanitost hlásek. Požadavky rozmanitosti a význačnosti hlásek platí vůbec pro všechny harmonické živly, nejen pro rým, nýbrž pro assonanci a alliteraci. Není jedno, která hláska se opětuje; každá má svou povahu a podobně skupiny z hlásek strojené. Na jedněch plynnost, jemnost, na druhých síla, říznost vyniká. Hromaditi stejné hlásky plodí jednotvarnost; předjímajíce další zřetel žádáme, aby hlásky jakožto tony střídaly se, aby vystupujíce v rozmanitém sestavení tvořili melodii. Rým má býti melodický. Zajisté rým *nese — v lese* co se týče půvabu i dojmu, ustupuje rozmanitějšímu: *skály — v dáli.* Jakož vyžadujeme rozmanitosti hlásek v jednotlivém páru, takož vyniká potřeba melodie této, kdy se rýmy k sobě připojují, kdy applikujeme požadavek ten na celou řadu jich. Rozmanitost pak vztahuj se ke všem stránkám zvukův, k jakosti i k délce. Střídají-li se na příklad zvuky: *skály — úst, v dáli — zrůst,* nebo: *horu — sporu, lán — dán,* vzniká dojem líbeznější nežli z oné monotonie, ať v souhláskách neb v samohláskách pouze, ať v obojích najednou se vtírající, jakož v následujícím čtyrverši:

*Kdo se v propast hříchu sřítí,*
*K hvězdám může vzhůru zřít:*
*Bludným zář milosti svítí*
*Touží-li se bludu zbýt.*

Vedle několika málo ukázek odstrašovacích třeba pouze pohlednouti po českých verších nynějších, abychom znamenali, kterak znamenitě rýmy jich dostačují požadavku melodiosnosti. Ba bývalo vždy tak, neboť české rýmy jsou v celku velice rozmanité, a spíše musíme monotonii pracně shledávati, než aby o melodické rýmy nouze bylo. Zvučivost jejich plyne ze zásob jazyka samého a pravidla pro tuto stránku jeho (viz je níže) platí zvýšenou měrou oněm případům, kde se zvukové živly opakují, tedy mocněji ve sluch se trou. Zvučivost zejmena rýmu jest jen zvláštní případ zvučivosti jazykové, a této pravý básník věnuje péči svou. Samohlásky dodávajíce jemnosti a toku, souhlásky pak pevnoty objevujte se za tím účelem podle povahy jazyka v nejlíbeznějším střídání. Na rýmech dokonalých toho druhu vyniká i zvláštní půvab a význam ozdoby této. Jaké síly zvučivé dodá několik dobrých rýmů celé básni!

Požadavek rozmanitosti vztahuje se však i k rozestavení rýmů, a tu slušno zřetel míti nejdřív k rodu jich (ku počtu a přízvuku slabik). Se stanoviska prostě aesthetického zajisté dáme přednost rýmům, které v jednotě správně provedené ukazují větší rozmanitost. V českém, kdež máme takou hojnost rýmů ženských, můžeme snadno prováděti všeobecné pravidlo, aby střídaly se rýmy ženské s mužskými. Převaha jedněch či druhých přivede nás blíže buď ke způsobu anglickému neb romanskému. Ještě však rým ženský v českém spíše pěknostÍ vyniká než mužský, blíží se tím ohledem české rýmování znatněji k romanskému, tak že bychom mohli napodobiti i jejich sestavy skládající se ze samých rýmů ženských. Také sneseme snáze rýmů ženských veliké množství za sebou než mužských. My nemáme těch plnozvučných jednoslabičných slov jako angličina, nemůže tedy náš mužský rým býti ani tak častý ani tak mohutný. Jistou obměnu přivádí do toho rým středorodý, který střídaje se s mužským zvláštního rázu měkkosti českým rýmům dodává. Znamená-li velká písmena (A) rým mužský, čarkovaná (A') rým středorodý, malá však rým ženský, budou obrazce co do střídání jakosti a sice pro rýmy sousední *AAaaB'B'cc* . . . (1, pro rýmy střídavé: *AaAaB'bB'b* . . . (2, pro rýmy okročné: *AaaAB'bbB'* . . . (3, a pod. . . Ještě rým mužský pádněji zakončuje, budou touže vlastností vyznačeny proti uvedeným skupinám obdoby jejich a sice ad (1 : *aaAA'A'ccBB*, ad (2 : *aA'aA'cBcB*, ad (3 : *aA'A'aBbbB*.

Požadavek rozmanitosti platí všem sestavám rýmů; jedno-

tlivé páry všechny mohou býti rýmy už odjinud známé, však aspoň rozmanitě proti sobě se vynímejteż. Něco jiného jest, kdy se rým některý poprvé objevuje. Novost náleží do formy síly, an v prvním stadiu vzniku, ve smyslné svěžesti své představa nejvíce působí; totě tajemství prvního dojmu. Odtud ona závažná kategorie: novost rýmu. Jako vtip opakován otupuje osten svůj, tak se může i rýmu státi: děje-li se tak častěji, otře se rým, stane se všedním, obyčejným, obnošeným, ošumělým, ano protivným. Je staré pravidlo, aby tentýž rým v básni neopětoval se dříve, než kdy jinými rýmy je zatlačen pod prah vědomí, či kdy jsme naň zapomněli. Čím kratší báseň, tím obtížněji lze toto poslední provésti, ale tím snáze pravidlu rozmanitosti vyhověti; pročež v básni tak krátké, že ji jedním zraku mžiknutím přehledneme, žádný rým se neopakujž. Novost rýmu vztahuje se nejen ke zvukové podstatě jeho, nýbrž i ke slovům neb skupinám slovným, na kterých ona vystupuje. V každém básnictví zpočátku některé pěkné rýmy sváděly k častému užívání, ale konečně ztratily ráz, tak že jich básník hrubě víc ani užívati nemůže, ba stanou se zrovna pověstnými; u nás na příklad: *vlast — slast*, *noc — moc, láska — mocná páska*, a p. Kdyby mělo hezčí zvuk a častější rým slovo srdce, potkávali bychom se s ním hojněji v lyrice; však ona zvláště zpěvnosti vyžaduje a rýmy *srdci — vrci*, *mudrce — do srdce* nelákají a proto se nám neotrou. Než nejen k slovům vztahuje se nebezpečí toto, i ku pouhé podstatě zvukové, k celému roji oněch nejsnažších rýmů na *ání*, *ení*, *ost*, *ého*, *ému*, *ým*, *ých*, *ati* a p. Příliš častým užíváním jich propadá rýmová stránka básně jakési chabosti, dále trivialnosti, kteráž na svém místě zas může býti zdrojem hříček a komiky. Jsoutě možny dlouhé básně, kdež jiných rýmů není než na příklad *ání — ení — ost*.

Což divu tedy, že básník s dychtivostí hledá rýmy nové a nachází jich dost a dost v tajných zásobárnách jazyka svého, kdež nás pak zrovna překvapuje. Haldy netušených skupin zvukových dřímají v tůni jazykové a čekají na pátravou ruku, která je smělým náchmatem na světlo vynésti dovede. Novost rýmu však jak dotčeno týká se slov samých nebo pouze zvuků. Povstávají nové rýmy štěpné, nebo stejnozvuk otřelý osvěžuje se. Proti *lásku — pásku* vzácněji se představuje *lásku — na otázku;* i to *ání* na slovích nových nově zaznívá, tak že novost rýmu má různé stupně a četnými způsoby se provádí. Vkus nynější je v těchto věcech dosti citlivý a potrvá as ještě dlouho dobrým regulatorem.

Každý nový rým činí radost básníkovi i posluchači, právě jako nový vtip! Ale ač hledal snad básník, nesmí to býti na jeho výtěžku znáti: rým má býti nehledaný, nenucený — má jaksi sám sebou z obsahu vyplývati, sám se nabízeti anebo aspoň se tak zdáti, tedy obsahu přiměřen býti. Přiměřenost má zas mnoho stránek; rýmy silnozvuké až příkré hodí se k jedněm látkám, k jiným zas jemné a samohláskami oplývající. Tento požadavek musí říditi též básníkovu ruku při hledání nových rýmů. Můžeť zalétati i v jazyky cizé a zajisté vynese odtamtud hojnou kořisť rýmův exotických. Ale takový rým musí harmonovati se svým okolím, s obsahem i rázem celé básně, přispívati k náladě její a býti podstatný, oprávněný člen její. Rým:

*Jen v dáli teskně vyje šakal,*
*Jakoby pro ty mrtvé plakal*

je vzat z povídky „východní“, na jejímžto jevisku šakal, oasa, harem, muezzin a jiné cizomluvy jsou na snadě. V básni, která by na půdě oné nehrála, vyhledávati rýmy podobné, bylo by pouhou affektací. I stává se v skutku rým exotický zajisté hledaným, tím hledanějším, čím domácnější látka sama jest.

O původě rýmu vykládá dějepis. Jisto je, že povstal na mnoha místech nezávisle, jakož i že jinam býval zaváděn a nápodobován, ale rovněž tak že není nic jedinému národu zvláštního ani zas výlučného. Radost z harmonie zvukové jest něco všeobecně lidského, jest tak na blízce, že musila časně poutati k sobě pozornost. Jakmile lahoda rýmu v ucho zazvonila, byl člověk na její příčinu zvědav, shledal stejnost ve zvucích jiným zřetelem rozmanitých a co poprvé snad náhodou nalezl, hledal později úmyslně. Že rým se líbil u všeho lidu, dokazují přísloví, úsloví, rozličné hříčky slovní, dětské pokřiky a přezdívky, pořekadla, jichž bychom mohli rýmovaných nahromadit i ze slovanského *(Dočkej času, jako husa klasu; — Sliby, chyby; — Cože? Vidličky, nože; — Kýžtě Konopiště)*. Jako jest nepravdou, že časomíra Hellenům, přízvuk Germanům výhradně náleží, rovněž nelze nic podobného tvrditi o rýmu. Všechny oblíbené průpovídky, které druhdy národnostmi vymezovaly krásu a kategorie její, potrácejí váhy, pokud aesthetika se zbavuje historisujícího horování. Ani to není pravda, že rým hodí se jen ku přízvučné prosodii. Dříve zdůvodňovali větu říkajíce, že verš přízvučný nemá žádného rozměru, tedy že vedle rozmanitosti myšlenky musí přijíti do verše podobnost zvuku. My však pokládáme verš dle přízvuku také za rozměřený, kdežto rým

sám vztahuje se někam jinam, jest přízvuku i časomíře disparatní a může i nemusí vystupovati při obou. Že starověcí básníci časomíry rým znali a podnikávali, jest na bíledni; užívali ho co ozdoby, však ne soustavně co pojidla veršů, as jako nyní užíváme alliterace. Později nejen v latině vznikly pokusy do slok antických zaváděti rým; ať už nedíme nic o plodech jinojazyčných, můžeme ukázati ve svém písemnictví na časoměrné sloky s rýmem i assonancí, které se velmi lahodně poslouchají a k tomu ještě přednost věku mají (Komenský), na příklad v sapfické sloce:

*Srdce mé zvláštní slovo své vyneslo,*
*Píseň o slavném bude králi heslo:*
*Můj jazyk volný bude jak hbitého*
*Písaře péro.*

Viz jiné doklady v Překladech žalmů J. Jirečkem vydaných (1861). Rým jest něco podstatně jiného než prosodie, než časomíra i než přízvuk, a proto také podstatně nenáleží ani k jedné ani k druhé, aniž opět od jedné z nich podstatně odloučen. Někde rým sám dělá verše, jinde přistupuje ku přízvuku jako u nás, a jinde k časomíře, jako v Sanskritu. Verše rýmované Jungmannem, Markem, Chmelenským nápodobené nejlépe ukazují, že rým se srovná i s časomírou, ve slokách z Východu k nám přesazených; podobně svědčí písně od Bratří českých skládané, které vroucnou, vážnou nábožnost jich vyjádřují. Druhdy bývalo modou, deklamovati proti rýmu, zvláště však z hluboka dokazovat jeho nesjednatelnost s časomírou, dokud vědomosti těchkterých učencův vymezeny byly školskou latinou a nějakou grammatikou českou hodnoty velice pochybné. Jako všude i zde poznání rozsáhlejší předsudky stále opakované konečně zapudilo.

## §. 36. O spojování veršů přízvučných.

O spojování veršů přízvučných bylo by jen opáčiti co výše pověděno jest o spojování veršů časoměrných. Věci i jmena se vracejí. Pokud můžeme verše přízvučné dostatečně různiti, tak aby sdruženost veršův určitých bylo znáti na proudě mluvy veršované, potud můžeme jimi podnikati též všechny možné, antické i moderní spojeniny. Jen kde prosodie upadá, tam přibírá veršování dychtivě jiný princip spojovací, vyložený právě rým. Pokud tedy budeme opětovati schemata skupin a slok veršových, přimysleme si ke známce každého verše i rým jakožto případ spolu

možný. Tím však přichází pozměna ve známkování. Při řádkovém spojení vystupuje-li rým, značíme jej písmenami a ostavujeme či vlastně předpokládáme naznačení veršů samých.

I rozeznáváme řádkové spojování veršův bez rýmů, spojení rýmoprosté či zkrátka prosté (blanc) a rýmové. O spojování prostě řádkovém už nahoře při verších jednotlivých poukázáno ku potřebným zřetelům Mají-li se však spojovati verše rozličné délky, nutno, aby přece něco společného měly; neboť jen pak z různosti povstane harmonie. Nejobyčejnější pravidlo tu jest, aby verše při různé délce měly stejný takt; tedy se spojují verše trochejské s trochejskými, jambické s jambickými, daktylské s daktylskými.

První stupeň rozdílnosti týká se malého počtu slabik, pokud ještě netvoří stopu; vzniká pouhá katalexis, ale oba verše mají stejně mnoho stop.

*Já ji chci milovat* — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑
*Já ji chci mít* — ⏑ ⏑ | — ×

Při stopách trojslabičných je pak trojí zakončení možno: mužské, ženské a středorodé, jako právě zde (*milovat* — ⏑ ⏑, *míti:* — ⏑ ^ i *mít:* — ×). Při stopách dvojslabičných obnáší rozdíl jednu slabiku, což vybíhá na známý předpis, aby se střídaly verše ženské s mužskými. Dává-li mužské zakončení pádnost větší, sílu a důraz, ženské za to skytá více znění, což při rýmu nejlépe se ukazuje. Tenkráte zas vyniká pravidlo, aby střídaly se rýmy ostré s mužskými. Někdy i rým visutý, rým víceslabičný zvýší dojem. Ještě v českém je ženské zakončení hojnějším, dojem delší básně složené veskrz veršem mužským neobojetně se vtírá; zpozorujeme hned jakousi nucenost, násilné udržování zevnějšího tvaru. Prokládejme proto jedny druhými! V dlouhých básních výpravných, v dramatě a vůbec při větším množství veršů nerýmovaných jest to zajisté nejpřirozenější a nejlibější způsob Vše to však jest vlastně prostořádkové spojování veršů.

Jakmile rozdíl mezi dvěma spojenými verši více obnáší, tedy stopu, dvě, tři neb více stop, tenkráte, kdežto v předešlém případě vlastně týž verš se opakuje toliko s jiným zakončením, jsou zde skutečně dva různé verše, které v jakousi jednotu přivedeny býti mají. I musí míti verše něco společného na své rythmické stránce. Zajisté hodí se dva verše lépe k sobě, ze kterých jeden v druhém jest obsažen, souhlas tu bude co možná největší. Tedy

na příklad k veršům sudostopým, které mají rozluku v prostřed, hodí se verše skládající se z poloviny stop:

*Skloň svůj vážný, cudný zrak*
*Smutný tak.*

Anebo vůbec, k delšímu verši hodí se verš kratší, který nějakou část onoho opětuje a na mysl přivádí. Mívá-li desaterec rozluku po druhé nebo po třetí stopě, hodí se k němu dvojstopý neb trojstopý verš lépe než čtyrstopý. Alexandrin ne s každým jambickým veršem ladné spojeniny dává, nejlepší však s polovinou svou. Alexandrin a desaterec s rozlukou po třetí stopě majíce prvé své části stejné souhlasí znamenitě. Podobně v jiných případech, o čemž zkoušky činiti snadno. Ještě nejprvnější krok v různosti sousedních veršův jest rozdíl o jednu slabiku, pak o dvě slabiky či po případě o jednu stopu, o dvě a více stop: stoupá dojem též podle toho rozdílu a vyniká patrněji a patrněji ona klesavost, jakž to zkusiti můžeme na sestavení dvojic veršových:

1) *S tebou květe slavné snahy, Síla česká v hrob se kácí.*
2) *Sladce z Hesperidek kraje, Píseň lásky kouzlí sluch.*
3) *Vrátilo se léto milé, Lípa znova zkvéta.*
4) *V dálku, kde mi uplynulo, Mládí jako sen —*
5) *Plameny, v nichž rád své písni, Křídla spálím —*
6) *Kdybys měla, má panenko, Celý lán —*

Spolu vysvítá z podaných ukázek, že krátké verše často jen co do napsání samostatnými verši jsou; rythmický celek zahrnuje vlastně obě dvě krátké řádky v jeden verš. Ale rým to zde jest, co z delšího verše „dělá verše“ kratší.

Však nejen na rozdílné rozsáhlosti obou veršů, nýbrž i na pořadí jich záleží. Dlouhý-li verš či kratší dříve státi má, rozhodují rozmanité ohledy a účely. Zajisté dlouhý verš činí konec těžkým, tupým, protáhlým, zadržuje běhutý proud veršů kratších: kdežto krátký verš činí jej ostrým, rychlopádným, svižnějším. I rozeznáváme v prvním případě, kdy delší verš na druhém místě, dvojverší tupé:

*Ve výši skřivan jásá ve svém štěstí,*
*Vše kráčí cestou svou — jen člověk na rozcestí!*

Kdežto pořadí obrácené dává dvojverší ostré, jakéhož nahoře příklady jsou. Sloka s dvojverším tupým na konci jest jako pěknou zdí obehnána, sloka s dvojverším ostrým jako by břitký osten měla. V obou případech jest závěr znatný, skrývá hrot myšlenky a činívá se refrainem. Závěr sloky v obou případech lépe vytčen

I delší řada veršů stejných za touže příčinou ráda zavírává se veršem různě dlouhým.

Sloky opětují se zas při prosodii přízvučné — ale hlavně na základě poetiky staré. Jen někdy vyskytne se zvláštní název pro sloky moderní, který se rozšířil po všech literaturách. Nová poetika příhrady své i názvy z antické bez rozpaků přijala, z hellenského zejmena a mnohé i z latinského jazyka, poněvadž pojmy samy nám také odtamtud podány jsou jakož i první soustavné vzdělání poetiky.

Rozeznáváme na sloce jako na každém souverší jakost i délku veršů samých, pak počet, z kolika jich se skládá, a konečně složení její čili způsob, jakým složky po sobě následují. Sloky složené z veršů veskrze stejně dlouhých js u nejjednodušší — sloky stejnoveršové. K nim klademe též ony sloky, ve kterých rozdíl mezi verši obnáší pouhou katalexi. Sloky z veršů nestejně dlouhých, sloky různoveršové stojí výše, an rozmanitost je větší a kratší verše podle jistého pravidla s oněmi delšími harmonovati musí. Ony mohou býti zase dvojího druhu; buď jsou všechny verše, ač rozdílné délky, přece stejného taktu po celou sloku — sloky stejnotakté, stejnostopé, jmenem stopy vyznačené: sloky trochejské, jambické, daktylské a tak dále. Anebo jsou různého rozměru: sloky různotakté, různostopé; máme sloky daktylotrochejské, jambanapaestické a podobné. Které rozměry mohou býti v jedné sloce spojovány o tom rozhoduje vkus metrický. Neboť přetržení chodu je vždy věc choulostivá; otázka jest, nejen které takty v jedno se svádějí, nýbrž kterakým způsobem se to provede. Nejobyčejnější jsou ovšem sloky stejnostopé, více než dvojí takt ve sloce zřídka kdy se vyskytuje. Dvojího druhu stopy v jediné sloce, měříme-li dle přirozeného přízvuku, jsou:

*Vždycky mně matička říkávala,*
*Abych se mládencům vyhýbala;*
*A já přeci,*
*Mám je v srdci*
*Však jsou ti mládenci*
*Hodní chlapci.*

Zde tři delší verše jsou daktylské, tři menší však trochejské, pokud hledíme pouze k slovům písně; něco jiného jest, kterak si je nápěv upravil. Rozpor mezi oběma objevuje se sice v lidovém básnictví, ale nenáleží ku přednostem jeho. Střídání stop

tedy z hudebních příčin není oblíbeno. Ovšem v jazycích, které prosodii nemají, jako francina, může býti častější; zdeť při pouhém počítání slabik není to změna taktu, an takt vůbec udán není. Naše uvedená sloka i se svými hříchy jest proti tomu přece útvar prosodický, ale kdo ji „dle známé noty“ zazpívá, vycítí, že „*A já přeci, Mám je v srdci, Hodní chlapci*“ je místo pravého násilí, jakýchž bohudík v písních málo nadchází.

Složení konečně vztahuje se buď k veršům samým a vyžaduje svého naznačení: v jakém pořadí kratší a delší verše za sebou jdou a kterak se rozměr jich střídá, — nebo bývá složení značeno osnovou rýmů. Onať jest ukazatelkou sloky, jeví na první pohled, které verše k sobě náležejí, klade se na verše jako průhledná síť a dává jim pevné místo jsouc více než ozdobou, jsouc tu pojidlem a principem slokotvorným, ač u nás ne jediným. I sloky bezrýmé jsou možny, v časomíře nejhustěji, v přízvuku někdy: vizme odstavce v verších prostých, které někdy dosti krátké jsou a se opakují, tak že je plným právem za sloky považovati můžem. Konečně jsou verše ve slokách promíšeně rýmovány vedle bezrýmých. Jeví-li se míšenost podle aesthetického vodítka jakéhos, má svůj dobrý půvab a můžeme jí též užívati zvláště v případech, kdy potřeba ulehčiti zevnější formě, aby se tím věrněji mohla zachovati krása básnická. Zejmena v překládání dostačí to někdy; má-li sloka v původním jazyce rýmy střídavé *abab*, v překladě spokojíme se s přerušenými $— a — a$; nebo sloce v originale veskrz rýmované dodáváme jen závěrku *aa* — ku příkladu tlumočíce sloku Spenserovu. Zpomeneme-li si, že rým mužský velkou písmenou (ostrý čárkovanou), ženský malou značíme, že takt známkou stopy a cifrou délku verše zachycujeme, budeme moci každou sloku zevrubně naznačit:

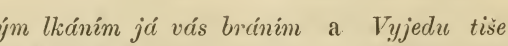
| | |
|---|---|
| *Jak rád zřím, kdy noc je blízká* | 4 (— ⏑) a |
| *Jak se blýská* | 2 (— ⏑) a |
| *A v hru pestrých barev tryská* | 4 (— ⏑) a |
| *Vrat klášterních růžici.* | 4 (— ⏑) B |
| *Jak rád v klenbách černošatých* | 4 (— ⏑) c |
| *V portal spjatých* | 2 (— ⏑) c |
| *Tiše staré sochy svatých* | 4 (— ⏑) c |
| *Za živé se modlící!* | 4 (— ⏑) B |

Nejčastěji však takého naznačení potřeba není, stačíť menší prostředek — několik slov, kolik a jakých veršů; někdy zas ani ono naznačení nepostačí a složení sloky se musí dopodrobna vypsat.

V nejširším smysle jest už dvojřádka, trojřádka slokou, tím spíše čtyřřádka. Z nich pak jakožto z prvků skládají se další složitější útvary a tu rozeznáváme, jak už dolíčeno svrchu při slokách časoměrných sloky opětovací: *abab*, *abcabc*, protikladné: *abba*, *abccba*, a protikladně-opětovací: *abbacddc* a jiné a jiné útvary. Rýmy co do pořadí svého mívají svá příslušná jmena též. Jednotlivé verše ke sloce přistupujíce co předverší, středoverší neb závěrka způsobují zas delší řadu slok. Konečně přichází sloka samosvojná, kteráž jakožto soustava veršů může svůj zákon jen podrobným vypsáním zjevovati.

Z podstaty sloky vyplývá požadavek, aby, kdy se opakuje na podkladě jiných slov, její rythmický zevnějšek totožným zůstal čili sloka se slokou má se shodovati ve všech zřetelích rythmické formy. Požadavek ten, o němžto jednáno v metrice časoměrné svrchu (viz na str. 306), musí v metrice přízvučné dojíti ještě zvláštního důrazu. Ješto už jmeno sloky (strofe, úvrať) napovídá, že se osnova metrická na měnivém materiale slov opakuje, nutno jest, aby i při slokách přízvučných tato osnova zůstala stálou a beze vší změny se vracela, tedy nejen počet veršů, dále v každém verši počet slabik, nýbrž i hlavní rozluky, caesury na místech stejnolehlých se objevovaly. Buď můžeme věc pojímati obrazem tím, že na materiale slov osnova metrická se vrací, nebo jiným, že osnova metrická jest jakás průhledná, průtažná budova stálá, jížto plynný měnlivý material slov probíhá. Tak vznikají sloky soutvarné, totiž co do metrické části shodné. Poněvadž pak valná část básní slokových musí býti schopna přijímati hudbu a hudba nejen ku přízvuku, nýbrž i ku quantitě hledí, je zrovna zde nutno, abychom vytknuli soutvarnost i co do trvotu, tak že v pravých hudboschopných slokách na místech stejnolehlých shledáme vždy slabiky stejnovážné, a když ne tak, aspoň stejněd louhé. Jaký rozpor časový z nedbání tohoto pravidla vzniká, ukázali jsme už při jednotlivých verších (viz na str. 368 a 369), a tím zřetelněji lze ukázati na slokách skutečných. Tak na stejnolehlých místech dvou slok jsme zastali verše, které mají býti shodné:

*Pouhým lkáním já vás bráním* a *Vyjedu tiše nahoru*



Nejen že onde samé dlouže, zde kratě, v prvním verši jest mimo to uprostřed rozluka a rým, čímž celek znatně ve dvě půlky se dělí, kdežto v druhém verši té rozluky není, ale chyba proti pří-

zvučnému schematu. Jakýkoli hudební útvar hodící se onomu, příčí se tomuto druhému verši.

Tedy nic víc, nic míň nesmí ve sloce být; poklesky vztahující se na počet slabik jsou už v nejhrubším zákonníce lidovém vyloučeny — ale my to pravidlo provádíme dále. Kde se poklesky onoho hrubšího i jemnějšího způsobu páchají, není pro ně jiné omluvy než pro špatné verše vůbec, buď nedostatek vlohy neb nedostatek píle, málomocnost neb nezřízenost. Volnost ve slokách je něco jiného; ona též musí míti svůj zákon a jej prováděti přesně. Ve slokách ne pro hudbu skládaných, zvláště kdy báseň dlouhá jest, jeví se volnost nejdříve, že verše mohou míti rozdílnou délku, a rýmy jiné pořadí; stopa však a množství veršů ve sloce bývá zachováno. Viz na doklad volnou sloku v Děvíně Hněvkovského.

Soutvárnost slok dochází nejslyšnější podpory, když vyskytuje se na místě význačném vždy totožný zvuk, a sice v tak zvaném refrainu (zázvěna, ozvěna — viz 313). Může býti na konci sloky, v prostřed i na počátku. Někdy tentýž zvukot opětuje se v průběhu sloky, počíná i končí sloku, a jakž jiných sestav podobných podniknuto množství. — Refrain je jako rým slok samých — a vztahuje se ke všem možným představám. Právě v poesii lidové, zpívané nejraději se vyskytuje jakožto živel harmonický, tedy hudební. Proto někdy ani nesouvisí s obsahem sloky, nýbrž jest na ni v pravém smysle slova pouze přilepen jako cedulka na zboží třeba falšované — zvláště v písních žertovných.

Někdy je to slovo pouhé, ale smyslově v souvislosti se slokou, slovo významné, k němužto celá sloka se přiostřuje a v něm vrcholí. V jedné sloce zaznívá:

*Země česká* **domov můj,** v druhé: *Mezi Čechy* **domov můj**.

Bývá to celý verš neb celá věta, která se opětuje (*„Buď věčně vůle tvá“* v Čelakovského básni), nebo pouhý výkřik, jméno, heslo, citoslovce nějaké:

*Hej župy, župy, žup.*
*Dujdaj, dujdaj, dujdaj, dá.*

nebo totéž, ale smíšené s obsahovým slovem:

*Hej župy, župy,*
*Dej mi ji Bože!*
*Hej župy, župy, žup!*

Nebo zas několik veršů, tak že se zdá, jakoby celá část sloky se opětovala:

*Nechť to v Čechách jak chce chodí,*
*Šumavan se neodrodí*

v písni „Andulko“:

*Ani mi to lidé nepřejou,*
*Že chodím za tebou,*
*Ani mi to lidé nepřejou,*
*Že chodím k vám.*

*Ale teď jsi holka bledá...* V písni: *„Změna“.*

Půvab refrainu v první řadě ovšem visí na stejnosti zvuků; však an stejnost zde rozestírá se po více slabikách, vystupuje také význam jich a způsobuje nový zdroj půvabu, totiž elementární útvary myšlenkové. Tak všelijaké šprýmy, vtipné antithese mohou prováděny být, otázky a odpovědi a jiné hříčky pojmové.

Také se v písních lidových refrain mění — v několika slokách je refrain *ab*, v druhé *ac* a konečně *ad*, nebo podobně. — V případech splývává refrain s rýmem bohatým, jakož také gazel považovati lze za slokovou báseň se stálým refrainem. Nicméně rozdíly mezi oběma jsou patrny též, tak že stotožniti jich nemožno.

Konečně v delší básni vyskytuje se celá sloka totožná po každé smyslem rozdílné sloce; tak se děje na příklad v básni „Neznámým bohům“ (viz Vrchlického „Duch a Svět“ str. 141), kdež po devítiřádkových slokách opakuje se čtyrverší:

*Ó přírodo, na tvojí hrudi*
*V tvých lesů hymně vítězné*
*Vždy lidský duch se k práci vzbudí,*
*Své bohy nalezne!*

I to možno považovati za druh refrainu, neboť působí při tom citelně též onen rozhojněný stejnozvuk. Avšak pokud tyto stejné verše pokládáme za sloku samostatnou, náleží celý případ už do spojování slok, o kterémž níže jednáme.

Na skutečné útvary slok v českém básnictví ještě pohledneme k tomu konci, abychom jejich množství jen uvedli pod jakous pohodlnou topiku. Počněme dle počtu veršův. Jakost jich, délka jich, i rozestavení rýmů připouštějí pak z každé třídy dalších kombinací.

Především můžeme si celou zásobu slok porozvrhnouti ve dvojí větev, ve sloky sudořádkové a lichořádkové. Všechny sloky z první větve mají na sobě cos obdobného, rovněž tak zase sloky z druhé. Lze též onyno považovati za prvotné, ze kterých tyto přibráním (neb odebráním) jediného verše vznikají. Ješto dvojka

jakožto číslo rozdělovací i násobící už v antickém veršovnictví převahu má, v novém ještě rým symmetrickou povahou svou její vládu tím více utvrdil, patrno, proč sloky moderní bývají z většího dílu sudořádkové. Poněvadž pak rým mužský sloku nejlépe zakončuje a pravidlo velí, aby se rýmy obou rodů střídaly, vysvětluje se přirozeně, proč většina slok v českém básnictví zobecnělých ženským rýmem počíná a mužským (po případě ostrým) končí.

I vyskytuje se nejdřív dvojřádka ze dvou stejně dlouhých neb nějak rozlišených veršů — *aa*, *ab* — jakožto živel ku složitým slokám i k epodickému spojování i co samostatná sloka. Hodí-li se k improvisaci vesměs jen krátké sloky, lze považovati za nejprostší sloku toho druhu oblíbený krakovjak, jenž tanec, zpěv a báseň v nejužším spojení obsahuje a všechno ono tré značí:

*Abyste poznali pravého Poláka,*
*Budu vám zpívaje tančit krakovjáka.*

Zrovna v témže úkonu, ale méně často objevuje se trojřádka: *aaa*, někdy s veršem lichým, jako v ritornellu: *a — a*

*Já v jihu slyšel zpívat ritornelly,*
*Však div! — teď teprv z upomínky úlu*
*Se řítí na mne jako zlaté včely.*

V jiné odrůdě ritornellu bývá první nebo třetí verš kratší (poloverš).

Mnohé písně mají jen zdánlivě čtyřřádkovou sloku. Kdyby podle nápěvu se psaly, vyjde dvojřádka:

*Vždycky's mi měsíčku svítival,*
*Když jsem k mej panence chodíval —*

dvojřádka trojdaktylská rýmovaná 2 [3(— ⏑ ⏑)] *aa*. Nejčastěji nicméně jdou sloky čtyřřádkové. Když do možných obrazcův *aabb*, *abab*, *abba*, *aaab*, *abbb*, — *a — a* a j., vpravíme ještě střídání rýmů mužských a ženských, vysvitne, jaká hojnost útvarův line se z jednoduchého zdroje toho. Zejmena většinu slok lidových lze přivésti pode schema čtyřřádkové, za příčinami, které leží v povaze hudby nynější a záliby její ve dvojce a čtverce (viz části taktu, i sestavy taktův po čtyrech nejčastější). Vezmeme-li k tomu ještě obměňování mezi daktylem a trochejem, příležitostné refrainy a výkřiky, odhalí se nám hlavní tajemství zevnější formy v prostonárodní poesii. Zvláštní druh je sloka Nibelungská, ze čtyr veršů Nibelungských, z nichžto ve čtvrtém druhá část má čtyry rázy místo tří, což dodává sloce mohútnějšího závěru.

Sloky pětiřádkové mají buď rým trojný neb jeden verš lichý.

*Pod našima okny*
*Roste tam bez:*
*Pověz mně, Ančičko,*
*Mé zlaté srdíčko*
*Kdo tam byl dnes?*

Trojný rým se zvláště v takové sloce lichořádkové pěkně nese:

*Tiše, tiše sláva kráčí*
*Z vlasti Libušiny ven,*
*Na otcův jen hroby v pláči*
*Oko žalostně otáčí*
*A pak mizí jako sen.*

Ostatně v písních vznikává pětiřádka snadno připojením refrainu co páté řádky. Jedním i druhým způsobem rozjasní se druhé drahné množství slok prostonárodních.

Větší rozmanitost ještě ukazuje sloka šestiřádková, zvláště v těchto oblíbených útvarech: *ababcc*, *abbacc*, *aabccb*, *aabcbc*, *ababab* atd. Příkladův k ní na všech stranách.

Přidáním jedné řádky s některou z posledních rýmované nebo prosté vzniká sloka sedmiřádková. Avšak nová řádka může býti položena i do prostřed neb na počátek, čímž povstávají nové útvary: *aabccbb*, *aabccbc*, *abccbaa* atd. . . .

Ó radostné cestování!
Čtvero pánů na vozíku,
Jeden spí a druhý dřímá
Třetí zívá, čtvrtý dýmá,
Vozka kleje na kozlíku,
Ó radostné cestování,
Jaké mají velcí páni!

Osmiřádková sloka je buď prostá složenina ze dvou čtyřřádkových stejných i rozdílných, nebo má svůj vlastní samosvojný útvar: *ababccdd*, *abbacdcd*, *aabbcdcd*, *aabcbcdd*, *aabccbdd*, *abbaccdd* a jiných více. Některé ustálené sestavy rýmu mají zvláštní názvy a rozšířily se, na příklad siciliana co osmiřádková sloka plynoucí pouze po dvou rýmech *abababab*.

Za horou již rudé slunko klesá,
Stíny rostou v pláni dál a dál,
Na pokrají ztemnělého lesa
Hrad vyčnívá jak na stráži král.
Znám tě, znám krajino tichoplesá,
Kde jsem často v rozjímání stál
Zrak svůj výš k těm hvězdám touhy nesa,
V duši však nad padlou vlastí lkál!

Jsou-li však poslední dvě řádky nový sousední rým, vzniká stance či osmirýmka tak zvaná (ottave rime).

Sláva duchům jasných bohatýrů!
Sláva budiž našim obranám!
Našim hajitelům práva, míru,
Národ český budiž jejich chrám!
Na památník hrobu českou lyru
Třesoucí se rukou ukládám,
By v posvátný popel chvěla jemně,
Sláva tobě, Přemyslovo plémě!

Uvádí se sice obyčejně, že verš její musí býti pětistopý jamb; avšak tak jen bývá v některých jazycích, nutno patrně není. Ano osmirýmka připouští mnoho pozměn i co se týče mnohosti rýmu i pořadí, čímžto vzniká osmirýmka volná. Zvláště častou sloka osmiřádková je v našich Písních — však někdy jen zdánlivá z osmi veršův, an psaním veršů krátkých v jednu řádku vznikne čtyřřádková sloka. Totě patrně čtvero veršův:

*Tluču, tluču,*
*Otevřete;*
*Ztratil jsem šáteček*
*U děvčete.*
*Děvčátko usnulo*
*Já také spal,*
*Někdo mi šáteček*
*Pod hlavou vzal.*

Podobně v ostatním převelkém množství písní, na příklad:

*Když jsem šel k mej milej, pes na mne vrčel,*
*Já mu dal kurčičku, jen aby mlčel:*
*Kurážku, kuráž, kurčičku tu máš,*
*Jen na mně neštěkej, až půjdu od vás.*

Tak by se měly vlastně verše psáti, jakož k tomu nápěv sám neobojetně se nese, an přestávka je vždy po delším odstavci. Způsob, jakým jsou písně psány v Erbenově sbírce, roztrhujíc verše ovšem plodí zdání spletitějších slok, a tím i umělejších. Nicméně ohledáme-li je důkladněji, ono zdání zmizí. Zvláště však by neměly se trhati verše na dvě řádky, kdy na jeden z nich připadá jediná stopa.

Devítiřádková sloka obdobna jest sedmiřádkové a připouští tím více obměn. Celá řada útvarů vznikne už skládáním sloky čtyr- a pětiřádkové. Zde už spíše vystupuje rým trojný

i čtveřina rýmová, vyzývavá to příležitost jazykům na rýmy bohatým. Příklad: *abaabcccb*, neb jiná sestava: *aabccbddb* a p. v.

Spí tiše perla na dně v moři
A mračen táhne pestrý tlum,
Z tmy bezdna denně v noci noří
Se hvězdné světy, planou, hoří,
Řvou proudy, hučí lesů šum;
Den mladý sluncem na svět zírá,
Květ zraje v plod a země šírá
Jest pouze číš, již v pěsti svírá
Duch světa, k svým ji kloně rtům.

Sem náleží sloka Spenserova: *abab|b|cbc|c*, obyčejně skládaná z jambických pětistopých, poslední verš bývá Alexandrin.

A proto snad tak mile na mne zříte,
Snad proto, hory, tak vás miluji!
Vy vzdechy zvěčnělé, vy rozvlníte
I dech i krev mi v každé krůpěji,
Kdy vlhké zraky k vám se vznášejí: — —
Pak na zem poklekám, již ret můj líbá,
A naslouchám, jak níž a hlouběji —
Tak zdá se mi — zas v ní se srdce hýbá,
A mním, že mateřsky mne v loktech ukolíbá!

Sloka desítiřádková, ještě dosti častá, vznikává rozmanitým způsobem skládáním z předešlých. Řada možných útvarův roste víc a víc. Za příklad uveďmež také jednou sloku, v nížto rým jinakým řádem vystupuje, totiž co rým vniterný.

| | |
|---|---|
| Nepravostí všech a zlosti | *a—a* |
| Zpomínáš-li, vyhledáš-li | *b—b* |
| K našemu zahanbení, | *c* |
| Spravednosti a přísnosti | *d—d* |
| Soudu tvého tak hrozného | *e—e* |
| Nebude-liť zdržení: | *c* |
| Aj v tom boji kdo ostojí | *f—f* |
| By nemusil klesnouti? | *g* |
| Hnisem zmažeš a prokážeš | *h—h* |
| Žeť se nemůžem hnouti. | *g* |

Pro sloku desítiřádkovou ustálilo se španělské slovo decima, v níž čtyrstopé trocheje plynou po dvou, po třech i čtyrech rýmech *abba accabc* a p.

Jedenáctiřádková sloka. Hálek v černém praporu ji má trochu jednotvárnou; z možných útvarů je rozmanitější sloka Pflegerova užívaná v „Panu Vyšínském“:

*ababaccddee*

Ó podzimku! Ty budíš lyry moji
Ten nejtklivější, nejsmutnější zvuk!
Ty rozněcuješ v divotravné znoji
Mně k žalu ztrápeného srdce tluk!
Mne pojme náhle v tesknem nepokoji
Již touhy dávno poodvyklé plání,
A zlatý věk dětinství směvně sklání
Se k prsoum mojím divě roztruchleným,
V nichž bolest řádí vztekem nesmířeným,
Že šťastný věk ten víc se nenavrátí,
Když jako krásný k ránu sen odchvátí . . . .

Sloka dvanáctiřádková stojí už na samém konci výčtu; mnozí ji pokládají za hranici slok. Pouze dle pořadí rýmů jest ohromné množství útvarův na snadě. Jen malé části jich se vskutku užívá, hlavně pak těch, které zvláštní vnadu v rozestavení rýmů mají, zejmena sloky opětovací jako: *aabccb|ddeffe*, protikladně opětovací: *abccba|deffed* a j. V osnově dvanáctiřádkové jest místa dost, aby všechny tři hlavní druhy rýmu dvojného pojímala, sousední, okročný i skřížený v pořadí *ababccdeedff*, nebo v jakémkoli pořadí tytéž druhy zachovávajícím, při čem ještě střídání rýmů mužských (ostrých) a ženských nový odstín v rozmanitost sloky přivádí:

Ba pozdrav dávným druhům svým
Teď sýlám do širého světa!
Jak mlha víchru vanutím
Se rozprchla ta bujná četa —
A marně po nich touha hoří,
Tak mnohý náhle zcela ztich'
Byv z kruhů vyrván veselých,
Jiný se ztratil — kapka v moři —
Já marně za ním volal: stůj!
Znělť bez ohlasu výkřik můj — —
Jen charý stín se ke mně sklání
A srdcem mým chví zázrak zpomínání!

Jiné tvárnosti nabude a novému roji útvarův se rozevře sloka, připustíme-li do ní rým trojný — jeden z útvarův těch stůj příkladem: *aaabcccbdddb*

Triumf Kaliguly! — hle v jeho čele
Na černých ořích jedou hlasatelé,
Brnění z šupin září na jich těle,
Na přilbách trčí rohy bůvolí!
Dál orli legií a řady slonů,
Pak nepřehledné šiky legionů,
V jich středu caesar na zlaceném tronu,
Laur s čela splývá na háv sobolí.

Jak vlny moře v slunce objevení,
Tak tichne lid a kleká v udivení
A poslouchá ve trub a bubnů hřmění,
Co hlasatelé hlaholí:

Španělský cancion bývá obyčejně též dvanáctiřádková sloka trochejská, ze tří složek, kdež prvá a poslední tytéž rýmy mají, podle osnovy *abab|cdcd|abab:*

Milliony stromů v mrtvém lese
Sněhem krytých ční tam k nebes báni,
Každá větev prosíc k nebi pne se,
By ji krylo rouchem smilování.
Blesky slunce, prosbu vyslyšíce
Jarní políbení lesům daly — —
Větve šumí, listím zachvějíce:
Díky světlu! Lesy z mrtvých vstaly!
Národ vznášel prosbu k nebes báni
O blesk spásy jako větví v lese:
Kynul Pán — a v roucho smilování
Národ skví se, život vzhůru pne se!

Třinácti- čtrnácti a víceřádkové sloky mají tak velký rozsah, že ještě spíše co složeniny slok prostějších se objevují. Ostatně otvírá se zde pole nejrozličnějších kombinací — a básníci volnosti své také používali, skládajíce umělé a spletité sloky. Výčet jich a naznačování netřeba více uvádět, byl by to spíše mathematický cvik.

Že však číslo dvanácti neb čtrnácti řádek není absolutním koncem sloky, dokazují zjevy čtrnáctiřádkové, na příklad sloka Puškinova v „Oněginu“: *ababccddeffegg*

Hle Oněgine, veškerá ta sláva,
Pozlátka ledového života,
Ta čest, jež v světě se mi všude dává,
Můj modní dům a zábav nicota —
Co s tím? Ach opustila bych to ráda,
Mne mrzí celá tato maškaráda,
A dala bych ten blesk a dým a šum
Tak ráda za náš tichý, skromný dům,
Za starou skřínku knih a za zahradu,
Za ona místa, kde jsem v krásný čas
Evgene nejdřív uhlídala vás,
A za ten tichý hřbitov, kdežto v chladu
Ve stínu větví stojí malý kříž,
Pod nímž má dobrá chůva dříme již.

Zde uvádíme také sloku canzonskou a sice v její podobě třinácti řádek: mívá však méně i více, jedenáct až dvacet veršů.

V první části jest rým trojpostupný, v druhé třikrát sousední neb i uměle spletitý, podle osnovy: *abc abcc dd ee ff:*

České junáctvo, tys jaroskvoucí
Onen foenix příští krásné doby,
V nížto Pygmalionovou snahou
S výsosti urvaný pramen vroucí
Rozsívati bude nade hroby
Zašlých pokolení září blahou!
Vaše činná láska budiž vlahou
Osení našemu! Péči mějte
O zdar jeho! Svědectví tak dejte
Drahé vlasti, veškerému světu,
Kterak to, co tajilo se v květu,
Za dnů tmavých, když nastalo ráno
K životu a slávě vyvoláno!

Když naznačí se určité složky, které samy o sobě myšlenkový celek obsahují a tedy vlastně už slokami jsou, na příklad takto: *abc|abc|cdd ee ff*, náleží pak sloka canzonská do příbrady slok vyšších. Ve starém názvosloví slují ony dvě první trojřádky „nohy“ (piedi), kdežto ostatek, jenž právě neurčité délky býval (5—14 veršů) sluje „ohon“ (coda); rýmem zavěšuje se ohon na poslední verš obou nohou.

Ještě uměleji a spolu přehledněji vynímá se sloka, když verše svou rozdílnou délkou i mírou ji rozčleňují, jako v následující, k nížto sestava rýmů: *aab cb ddc e ff gg e*:

„Na lov, na lov!
Zde byt jalov,
Kde škared bohuje nyní bůh cizí,
Kde nehlučí nikdá u kvasu ples,
Kde rozkoše mizí!
Jen ven, jen ven!
Ať prohlaholen
Mi trubami les,
Kde posud starý stoluje bůh;
Mé vraníky sem a chrty mé kvapné!
Ven z pustoty trapné!
Mou tužbu a zlost
Puď myslivost:
Tou jař a zvedej se mužatky duch.

Konečně při verších kratších přehlédneme stavbu sloky patnáctiřádkové — a dále, tak že hranici nahoře určovati nemusíme! Za příklad stůjž: *aaabcbcdedeffaa*

Bratří, víno sem,
Ať se napijem
V spolku veselém!

Vínem rázně se slavívá
Vítězství i rek;
Vzácným zásluhám se pívá
Hlučný přípitek.
A my s rozkoší slavíme
Vlasti zkříšení;
Proto s chutí si nalíme,
At se číš pění.
Komu srdce pro vlast bije,
Ten at s námi víno pije,
My mu připijem,
Že ho milujem.

Ještě patrno jest, že mnohé víceřádkové sloky povstávají z menších slok, považujeme menší tyto sloky za živly, ze kterých budujeme sloky větší buď prostým a protikladným opětováním téhož útvaru nebo skládáním rozličných útvarův. Též jediný zvláštní verš úlohu tuto konává a podle místa jest pak předverším, středoverším nebo závěrkou (viz na str. 312 a n.) sloky. Příkladův, kterak se z menších slok skládají větší, měli jsme v předchozím oddělení dost. Ale výčtem oním není jich skládání obmezeno. Mohoutě ještě nesčíslnými způsoby z oněch prvků povstávati obsáhlejší celky, sloky složitější, ale rozkladné. Příklad vizme v Čelakovského „Růži stolisté". Tam každý list je sloka dvanáctiřádková, složená ze tří čtyřřádkových dle osnovy *abab|cdcd|eeff:*

Tak mě kouzlem ondy jala
Tam v besídce růžové,
Že se skoro různem dala
Paměť má i smyslové.
Slova stíhám, řeči matu,
Posléz — a co dávno znám —
Opět milém u záchvatu,
Či mě miluje, se ptám.
Nevím, růže zavzdychnuly,
Čili rtové pošepnuli,
Pnouce k mým se ústům blíž
Třikrát sladounké: Ty víš!

Jiný příklad jest uvedená svrchu sloka canzonská, caneion, sloky dvanáctiřádkové, a vůbec všechny, kterýchž tajemství se odhaluje skládáním z jiných slok.

Tak sluší též považovati znělku (sonetto, sonnet), za sloku čtrnáctiřádkovou složenou ze dvou čtyřřádkových s rými okročnými a různorýmým šestiveršim, jakž na str. 418 nastíněno jest, tak že je schema ku příkladu toto: *abba abba cdc dee.* Však i jiná schemata jsou; jiné spořádání v prvé části: *abbabaab*, neb místo

okročných rýmů objevují se skřížené a ještě dvakráte, tedy vlastně dává to dvé čtveroverší sicilianu; šestiveršĺ často jen po dvou rýmech plyne: *cdcdcd* a p. Znělka vyžaduje ráz a protiráz myšlenky, obraz a výklad jeho, důvod a následek nebo podobné pro své dvojí čtyrverší, která mají týž dvojrým, abychom jednotu kontrastujících obsahů i na povrch cítili. Šestiřádkový konec pak přivádí smír protiv, dokonané rozjímání, hrot řeči, mravní naučení a podobné, zkrátka spád a závěr celku. Přísná, choulostivá to forma, ale velebená od básníkův často, zejmena zase ve znělkách pravidlo tvaru toho obsahujících. Z Kollárových znělek stůjž na zpomínku jedna z nejmohutnějších:

Jak tě vítat, selzou čili zpěvem?
Jako matku či jak macechu?
Země pelná cti a posměchu,
Slavná přízní bohů jako hněvem!

Hrady tvé se sov a plazů chlevem,
Kraje pastvou staly Nečechů,
Lev ti silný slouží za věchu,
Smert a mdloba vězí pod oděvem!

Tecte mutné selzy do Veltavy,
Jako déšť a blesky s oblaků
Nesouc toto heslo dítkám Slávy:

Nechte svár, co hrob už vlasti vyryl,
Slyšte národ ne křik Faeaků,
Váš je Hus i Nepomuk i Cyrill!

Mimo znělku a ostatní už jmenované, k nám odjinud přesazené tvary slokové mohli bychom řadu jich o valnou část rozmnožiti, hledíce k tomu, kterým by se v našem básnictví dobře dařilo. Názvy sem spadající táhnou se často nejen k zevnější formě, nýbrž i ku obsahu a k formě vnitřní — tak na příklad francouzský madrigal, lyrická báseň naivního neb něžného i laškujícího obsahu, řekněme písnička či popěvka; druhdy býval počet jeho veršův určen (6—12), teď určenost tato zmizela. I v českém máme madrigaly. Ze starších Čelakovský, Sušil, Furch, Langer mají podobné popěvky; v novější literatuře jich je tím více. Podobné jsou španělské redondilly, čtyrverší, kdež první a čtvrtý, pak druhý a třetí verš rýmují neb assonují; z romancí a popěvek přešla redondilla i do dramata. K jiným ustáleným útvarům v literaturách cizých a způsobům skládacím jako jsou francouzská Villanelle, Lai a Virelai, způsoby staroněmecké Minnesängrů

a Meistersingerů jako Laich, Bar, Abgesang, a konečně k velečetným orientalským nemůžeme zde přihlížeti, aniž máme v mysli podniknout úplný výčet jich; toť by bylo popisovati zevnější formu básnickou v literaturách vůbec. My zde obmezili jsme se k oněm útvarům, které v českém skutečně skládány byly a svých pěstitelů došly. Z arabského, perského a jiných cizin nevniklo k nám bezprostředně nic tak rozhodného, aby zasloužilo zevrubnějšího ohlédání, a co jsme podotkli u jednotlivých veršů, opakujeme při slokách, že totiž tvary uvedené považujeme pouze za potřebný material příkladův při návodě, nikoli za úplný výčet stávajících a možných slok. Básníci si povždy vymýšleti budou nové sloky, aniž kdy vyčerpají mathematickou zásobu jich. Jakožto vedlejšímu cíli ještě poukázky tyto slouží za důkaz, čeho český jazyk schopen jest, — ukázanými tvary časoměrnými i přízvučnými průvod není dokonán — i co příště dovede.

Verše však ještě jinými prostředky než rýmem k sobě mohou spínány býti.

Jeden způsob jest opakovati jeden celý verš, čímžto spojitost veršů objatých nápadně vyniká; stejnost verše i do smyslu dává mu ráz refrainu, pročež sluší tyto útvary klásti v básně refrainové. Opakuje-li se verš v osmi — až ve dvanáctiřádkových dvěma neb třemi rýmy plynoucích slokách třikrát, povstává tak zvaný triolett, se mnohými obměnami:

Nechte cizých, mluvte vlastní řečí,
Sláva Čechům slouti Slovany!
Ujměte se o ni snažnou pečí,
Nechte cizých, mluvte vlastní řečí!
Ona libým zvukem mnohé předčí,
V ní jsou duše otcův schovány:
Nechte cizých, mluvte vlastní řečí,
Sláva Čechům sloutí Slovany!

Ze starého rondelu, básně to čtrnáctiřádkové plynoucí po dvou rýmech, v nížto mimo to jeden pár veršův co refrain vystupoval, vyvinulo se rondeau novější, v němžto jen jeden verš nebo počátečná slova jeho jakožto refrain vystupují. Též u nás nápodobeno.

Opakují-li se verše z dané sloky — hesla — na koncích slok následujících, onu danou vykládajících, povstane glossa (výklad). Dálo-li se glossování (vykládání) původně v decimách, rozšířila glossa význam svůj na další možné útvary slokové.

Dvě glossy protikladné dávají tenzonu; v jedné z nich

objevují se verše hesla v původním pořádku, v druhé však v obráceném. An příslušné sloky čelí proti sobě i smyslem svým, jest tenzona útvarem vhodným pro závodění básníkův, pro rozřešování sporných otázek a látek dvojstranných. Užívali jí hlavně pěvci provençalští, a teď často říká se tenzona básním proti sobě vystupujícím, byť se i co do zevnější formy onoho způsobu nedržely, tedy básním hádacím, neb disputacím ve slokách.

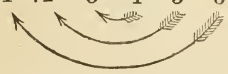
Opakování celých veršův jest také podstatou slokových útvarů malayských, nehledíc k oněm podivnějším, které jsou vlastně dvě rozličné básně do sebe vestrčené, jako na příklad Pantoun. Příklad prvního druhu podal Čelakovský v „Růži stolisté“:

Což nad lásku lze mi dáti?
Dárek lásce ku podobě;
Což si nad to ještě přáti?
Buď k památce milé tobě!
Dárek lásce ku podobě,
Sladké dítě, v kruhu věčném
Buď k památce milé tobě,
V tvém-li dárce srdci vděčném.
Sladké dítě! v kruhu věčném
Což nad lásku lze mi dáti?
V tvém-li dárce srdci vděčném,
Což si nad to ještě přáti?

Zde jest jen šest skutečně rozdílných veršů ABCDEF a jen tré rýmův *abc* sestaveno na dvanácti řádkách a sice v tomto pořadí: ABCD|BEDF|EAFC
a b a b | b e b e | e a e a

Jiný spojovací způsob jest opakování týchže slov na konci veršův. Za příklad uvedena budiž sestina, báseň, která má šest šestiřádkových slok a závěrku trojřádkovou. Koncová slova se opakují a sice střídavě od posledního ku počátečnému; je-li ciframi pořadí slov v jedné sloce vyznačeno takto:

1 2 3 4 5 6



bude v následující:

6 1 5 2 4 3,

jakož patrno na této ukázce:

Z nás nechť každý do svatyně **snáší**
Milé vlasti libodechých **květův**,
Aby založený v lůně **skály**
Ověnčen byl Slavie chrám **jasný**:
V stěny chrámu paměť skvělých **dějův**,
Skutkem slavným rýti pak **se učme!**

Páže k činům tužiti se **učme!**
Lehce Slovan těžkou práci **snáší**
Otužen byv proudem dávných **dějův,**
Jež mu urvaly všech slasti **květův:**
Kdo chce první spatřit východ **jasný,**
Nesmí výsosti se lekat **skály.**

Tímto způsobem verše postupují dále, až se všech šest slok dokoná. Jsou však také sestiny, kdež pořadí slov koncových libovolné jest vyjmouc řádku prvou, jež s poslední řádkou sloky předchozí se rýmuje. V závěrce pak všechna slova se vyskytují a sice v prostřed řádky i na konci. Příklad:

*Včela* **snáší** *medy z hrobních* **květův,**
*Z tmavé* **skály** *prýští potok* **jasný:**
*Z mrtvých* **dějů** *křísit věk se* **učme!**

Celou sestinu viz ve věnci básní podaném od Vocela v Časopise Č. Musea 1849, str. 107.

Vedle celých veršů, zlomků veršových a slov se opětujících vyskytují se slabiky jakožto pojidlo veršů, což ovšem s rýmem spadává, ale té přesnosti nemá, jakéž od rýmu vyžadujem; ledabylé to připodobování dle zevnějších črtův. Verše stejnou slabikou všechny počínají, nebo končí; nebo též následující verš počíná touže slabikou, kterou má předchozí verš na konci — — vzniká tak zvaný akromonosyllabik (krajslabičí, krajslabičnost), podle schemat, jež dříve už vytčeny byly pro rýmy propletené.

Další prostředek spojovati verše, vztahuje se ku písmenám jednotlivým — tak na příklad skládají počátečné písmeny veršův jmeno nějaké, vzniká akrostichon (krajverší) — při čemž ovšem jiným požadavkům veršův stran rýmu i rythmu vyhověno jest, tak že jakost veršův k tomuto spojování jich žádného vztahu nemá. Mohout tak pojiti se verše časoměrné i přízvučné i pouhé rýmovačky. Na louce písní milostných najdeme u nás i těchto kvítků dost, rozumí se na pěkná jmena ženská. Nebo počíná každý následující verš písmenou, kterou předešlý se končí, vzniká akromonogramm (krajpísmení).

Sem náležejí dále básně, ve kterých všecky verše neb docela i všechna slova počínají touže písmenou, tak zvané tautogrammy (stejnopísmení), alliterace to k nejzazší krajnosti provedená, na příklad:

*Currite Castalides Christo comitant Camoenae*

a tak dále ve všech 1000 šestiměrech latinské básně, již složil

Kristian Pierius, — a jakož ukazují též některé hříčky lidové (*Pravím, Petře, Pavle, pověz pravdu pravdivou* atd.).

Konečně pojívali autoři své verše docela dle povrchních ne více dle zvukových, totiž časem probíhajících, nýbrž prostorových ohledů, v jakési přihrádky a obrazce, tak že už zevnější jejich tvar je držel pohromadě a na ně upozorňoval; říkají tomu technopaegnie. Tak na příklad na počátku verš nejdelší a za ním kratší a kratší, až poslední se smrštil v jediné slůvko: Ty! To celé kaligraficky napsáno tvořilo rovnoramenný trojúhelník a obsahovalo vyznání lásky. Podobně obdélník, šesti- i osmiúhelník se vyskytují; konečně též složitější podoby — ku příkladu viděl jsem modlitbu v podobě rozčleněného kříže a jiných více. Dále i předměty skutečné se nápodobují. Báseň o srdci má podobu srdce; dům, strom, šíp z veršův sestaveny jsou, nápis jejich nejen myšlenkami se stvrzuje, nýbrž jeho obsah veršemi se kreslí: Epigramma figuratum, nápis tvarodobný. Podobných útvarů může vymýšleno a prováděno býti veliké množství a dosíci časem i znamenité obliby. Tím jsme se dostali do oboru tak zvaných „hříček básnických“. Hříčka básnická povstává, kdy věc vedlejší činí se věci hlavní a nesnadnost u provedení nápadně na oči se staví. Umělost se vynakládá na věci nicovaté, mimotní, vedlejší — na umělůstky, které jen spíše podivnost, nesnadnost neb aspoň vytrvalost autorovu jeví. Umělůstky vznikati mohou všude, kde technika činí obtíže: ve verších tedy i co se týče rozměrův, i rýmu a splítání jich a pak hraním slovy co do významu. Právě čím chudší je zdroj vlastního myšlenkového krásna, tím více se obírávají lidé takovým básnickým hříčkováním. Nahrazuje se jím tedy jakýs nedostatek — a vznikají ty všelijaké půvaby, které též klademe v širou říši romantických. Jiného druhu hříčky viz později.

Něco jiného jest spojování slok, o němžto zákony platí shora již (str. 317) nastíněné, pročež k odstavci 31. zde odkazujeme. Abychom jej doplnili třeba pouze poukázati k některým příkladům z prosodie přízvučné.

Složení prostě řádkové ukazují nejčetnější doklady, dokonalé básně epické i dramatické s jedné strany, jakož i s druhé strany nejprvotnější pokusy začátečníkův. Zde průhled otevřen od nejmenšího zjevu k největším, a již v této nesložité formě, stojící prose nejblíž, všechna podstata krásna myšlénkového se obsahuje.

Odstavce většího neb menšího rozsahu, které se zde činívají, podmíněny jsou obsahem, jeho patry a částkami, tedy v odbor

formy zevnější ani nenáležejí, leda by se při nevelkém počtě veršův za sloky *divoké* bráti mohly. Způsobem tím bývají složeny žalmové pokusy (Píseň Mojžíšova od Štulce), dithyramby.

Složení skupinořádkové je vlastně všude, kde stejné verše po dvou, po třech, po více se spojují, na příklad Slepého krále smrt od Jana z Hvězdy. Spojeny-li jsou verše pravidelnou osnovou rýmu, pak spadají v širší pojem sloky obyčejně. Tak jest „Osiřelo dítě“, „Svatební košile“, složení skupinořádkové, ale máme-li rýmovanou dvojřádku za sloku, je složení vlastně slokové, a poněvadž všecky sloky stejné jsou a za sebou jdou, složení stejnosloké. Mnohdy na básních nerýmovaných lze dobře takové skupiny rozeznat a celé pásmo veršů tak rozvrhnouti (v Jaroslavu část).

Vyskytují-li se verše rozdílné buď jedním nebo druhým zřetelem v jeden spletitý celek spojené, ale tak, že na něm zákon jeho patrně se zračí, má se věc tak jako bychom zřeli jedinou *pouhou sloku*. Ta již povstává při nejmenším počtě veršův, něčím rozlišených (epigramm, gnoma).

Nezračí-li se však zákon patrně, jsou-li tedy bez vodítka zevnějšího smíchány verše delší a kratší s rýmy nejrůznějšími — máme pouhý roj neb hromadu veršův — to je veršování volné — nejvolnější, jež také se řídí ve svých proměnách obsahem. Příkladem jsou bájky Puchmajrovy, deklamovánky, básnické povídky.

Když stejná sloka za sebou vícekráte vystupuje, máme složení právě stejnosloké — většina písní je ukazuje. Počet slok bývá neobmezen; jsou však také zde ustálené tvary s určitým počtem slok. Počet ten zase buď je prostě ustanoven, nebo vyplývá z umělého určení základní složky. Tak vzniká *Věnec znělkový* z patnácti znělek; koncový verš každé znělky jest počátečným veršem v následující, kdežto počátečné verše všech čtrnácti znělek skládají znělku patnáctou — *mistrovskou*; příkladem viz „*Věnec padlé slávě*“ (*Ruch* od Ladislava Quise, str. 5—13). Slok za sebou jdoucích větší množství skládá velké básně, zejmena *epické*, ku příkladu sloka Nibelungská, osmirýmka přísná i volná a jiné tvary shora uvedené. I zde otvírá se nám průhled na nejvyšší hroty básnictví dávného i novověkého. Jistý počet slok snímává se tenkráte v tak zvaný „*zpěv*“ (canto), podmíněný obsahem. Něco jiného jest, kdy jednota obsahu tak nevyráží neb kde jí ani není; pak máme před sebou cyklus plodův stejnoslokých, *sbírku básní* jako jsou „Slávy dcera“, „Růže stolistá.“

Někdy se ještě verše po jednotlivu sem tam vtrušují, kdež

pak složení jest sice co do hlavního základu stejnosloké, ale celkem svým smíšené. Ukázek příslušných dávají menší plody dost.

Jindy zas v jedné a téže krátké básni sestavují se sloky různé následujíce prostě za sebou, složení to sledosloké, jakéž v nejjednodušší způsobě vidíme v básních „Neznámým bohům“ od Vrchlického, „Plavba“ od Čelakovského.

Někdy ke slokám stejným přidává se na konci sloka jiného tvaru, sloka závěrečná či zásloka. Tak se děje na příklad v canzoně, útvaru to původně provençalském, která skládá se z pěti až osmi canzonských slok (viz je shora) a pak ze sloky závěrečné, loučením (congedo) nazvaném. Jméno vyznačuje obsah její. Jiných podrobnějších pravidel pro canzonu lze vyvoditi ze skutečných plodův oblíbených. Za příklad viz celou canzonu od Vocela v Časopise Č. Musea z r. 1849 — na str. 111. Podobně máme na počátku předsloku, pak mezisloku v rozestaveních, jakáž v §. 31. naznačena jsou.

Někdy se více stejnoslokých celků v delší báseň spojí — příklad toho jest Schneiderův „Jan za chrta dán“, Gollův „Exulant“ z kratších, Meissnerův „Žižka“ z delších. V těchto a podobných jednota obsahu udržuje jednotlivé básně pohromadě, jindy však jsou členy zcela různé a máme opět pouze sbírku básní.

Sledosloká báseň prokládá se také volnými verši v počtě neobmezeném; příklady jsou Čelakovského „Zasvěcenec“, Heydukova „Veliká noc Rusalek“, Schillerova „Píseň o zvoně“, kantáty, slavnostní sbory . . . Různé ale určité sloky za sebou postupující bývají obyčejně zřetelným podkladem celku, tak že tento liší se od pouhého roje veršův. Však máme i bez takého určitého podkladu básně smíšené co nejrůzněji — na příklad Polákovu „Vznešenost přírody“.

Konečně různosloké složení odbývá se v protislokách; útvary protisloké, ryzé a smíšené, nalezají hojnost dokladův, zvláště v operních textech, kdežto sloka a protisloka i na zevnějšek ještě patrně se vyznačují, an stejnou dobou se přinášejí. Umělost zevnější formy je zde na nejvýš dovršena a již za tou příčinou pozornosti tvůrčích sil hodna; i z jiných příčin plyne, že by naši básníci neměli tak pohrdlivě hledět na operní texty.

Ze všech živlů zde vytčených budují se celky ještě větší, umělé soustavy veršové. Máme v takovém celku pak nejrůznější způsoby skládací zastoupeny — „Labyrint Slávy“, „Dědicové Bílé Hory“, „Faust“ — ano i prosa vystupuje jako v mnohých drama-

tech vedle nejsložitějších lyrických výlevů. Ve španělském dramatě jest základní rozměr čtyrstopý trochej s rýmem i bez rýmu, nebo též s assonancí; vedle však vyskytují se verše jinorodé, verše různé délky rýmované i nerýmované, prosté redondilly a místy dokonané sloky, na příklad stance, znělky a jiné umělé útvary jižního básnictví — a to vše je držáno přece v pevném jednotně naladěném celku. Nevyčtená rozmanitost básnického skládání! Pro jisté druhy básnické vyvine se zevnější útvar, který s krásnem myšlenkovým toho druhu zrovna sroste a jedno druhým se ustálí, tak že se zdá, jakoby jednota ona pryštila hloub a na věky pojištěna byla.

V dramatě však a ve všech velkých ustálených formách mohlo by to i jinak býti než nyní zrovna zavedeno jest, totiž vládnoucí blankvers nebo prosa. Básníci zde neponechají věci, jak právě nyní stojí, ale budou přicházeti s novými a novými plány, kombinacemi a pokusy v zevnější formě. Viz španělské drama a starořecké, ku kterýmžto minulým tvarům mnozí umělci se opět blížiti chtí. Ale i zcela nové kombinace jsou možny. Tak může hra a protihra jinými rozměry vyznačena býti: ku př. jambem a trochejem, neb jambem a daktylem, dle téhož principu, o němžto jsme se zmínili při Shakespearovi, že sluhům dává prosu do úst, rekům verše.

Co jsme svrchu str. 328 pověděli o skládání kyklickém, i při prosodii přízvučné se opakuje a platí vůbec pro celý obor myšlenkového krásna i prosou projeveného. Trilogie a tetralogie, I. a II. „Díl“ básně (Faust), Historietty Shakspearovy, Chaucerovy Canterbury Tales jako Decamerone a Tisíc a jedna noc nerepraesentují více nový živel zevnější formy, nýbrž jsou to kruhy básnických výtvorů, v nichžto pojmový obsah jest pojidlem, držícím pohromadě členy, též o sobě dokonané a srozumitelné. Jednání o nich proto spadá v odstavce o básnické komposici v užším smysle.

## §. 37. O povaze rozměrů veršových.

Zbývá nám ještě zvlášť pojednati o dojmu zevnější formy, zejmena rythmů veršových. Budeme tu míti celkem snadnou práci, an stále a stále odkazovali jsme k formě a v ní veškeren právě aesthetický účin skládali. Umělou a správně provedenou formou zevnější dosáhne výtvor básnický dokonalosti své, ona už ani nehledíc obsahu projevuje na nás účin znamenitý. Jak zaslechneme mluvu vázanou, jsme ihned unešeni do vyššího patra; všední, oby-

čejné, neupravené živly ztrácejí se před ním, člověk bezděky naladěn jinak. Dojem ten povšechně už častokráte popisován v Aesthetice všeobecné, i v Poetice na místech hojných, kde jsme jednali zvláště o rozličných stránkách rozměrův, pročež k odstavcům příslušným zde ještě jednou odkazujeme. S druhé strany forma veršová jsouc něco vzácného udržuje též básníka samého na výši vzácnější nálady a chrání ho před upadáním v prosaickou všednost. Mluva vázaná podobá se člověku slavnostně oděnému a povyšuje i pojmový obsah do vzletnější sfaery své. Z tohoto dojmu připadl dramatický básník na jeden způsob karakteristiky své, že klade osobám nižšího řádu, sluhům na příklad a šprýmařům do úst rozmluvu v prose, kdežto verš osobám hlavním a platnějším ponechává. Jedním slovem, lepá vázanost mluvy jest spolu jedním činitelem zvláštního dojmu básně. Ovšem činí obtíže, jež básník někdy jen s velikou pílí přemáhati může, ale v tom přemáhání ukazuje on právě svou sílu. Pravý básník má v sobě takou zásobu krásných představoskupin, že ony kameny proud jejich nezastaví, ba jen jej více rozčeří a k rozvinutí vlastních krás donucují. Básník bojuje s mluvou i s formou, ale obé stává se vybíječem jeho nahromaděné látky. Jakož je s jedné strany překážkou, tak zajisté zase hýblem básnického tvoření u výkonu skutečném. Právě že básník k vůli rythmu nebo rýmu musí změniti svou řeč, svá slova a pořádek jich, tu rozhojniti je, tam opět uskrovniti, přiváděn bývá k myšlenkám zcela novým, k obrazům nezamýšleným, zkrátka ku plnému průjevu své vlohy i obratnosti. Co se někdy básnílkovi vytýká, že tu či onu řádku veršovou složil k vůli rýmu neb nucen rozměrem nebo pouze k docelení sloky a podobně, děje se opravdu i skutečnému básníku stále; ale my neznamenáme těchto nízkých pohnútek, příčina za výsledkem se skrývá, kdežto onde ji na výsledku je znáti, odkudž hana vzniká. Jen chudý duch uměleckou formu plní obsahem ploským, nebásnickým, čímž jej sice také pozvedá k výši, ale básnickým jej neučiní. Mnohým veršovcům, kteří se sice nutí dost, ale vlastního básnického nadání nemají, připadá každá jednotlivá stránka formy zevnější neoprávněnou kazitelkou; brzy rým, brzy rythmus, brzy lahoda mluvy jim kazí poesii. Jestliže zevnější forma kazívá původní pojetí, mluvu i sestrojení vět, rovněž tak jest podporou i podnětem nových skoků v básnické imaginaci. Odtud pak cítíce nesnadnost její, připadnou nedočkaví aspiranti parnassu na blízkou myšlenku, že by lépe bylo, shoditi pouto, jen aby snadněji a hojněji tvořiti mohli. Tak prudkoletá vlašťovka, která odpor

vzduchu čije, též mohla by se domnívat, že by lépe lítala, bez namahání prostor projížděla, kdyby toho odpíravého vzduchu vůbec nebylo. Právě však vzduch ji nese, právě ona dokonalá forma dodává pevnoty souhrnu myšlenek básnických a podstatně mu pomáhá, že se udržuje tak jak jest v paměti lidí. Nejznámější doklad jsou citáty; básník často vysloví myšlenku odjinud vzatou, ale s formou, jížto myšlence dodal, ji lidé teprv přijmou, přijmou ji za jeho majetek a přičítají jemu bez okolků. Ovšem má v tom vnitřní forma svůj podíl, ale výsledek je tím makavější, přidá-li se i forma zevnější upravená. Příkladův netřeba uvádět; náleží to ku prvním pozorováním, která člověk při nejčasnějším pohledu na poesii a říši její v životě činívá.

Čím umělečtější zevnější forma, tím rozhodnější dojem její. Sloka tedy, která jeví rozmanitost i jednotu jest dokonalejší umělecké dílo, výtvor rythmický mocnější než prosté za sebou jdoucí verše; ukazuje ť důkladnější provedení aesthetických forem rythmiky na materiale jazykovém, a z toho zdroje vyplývá účinek její. Tím více říznosti nabude dojem, když dílo rythmické se dokoná. Což divu, že se účin ten také stále popisuje. Už v malém mluvíváme o „hudbě veršův“, o jímavém, kouzelném toku jich, o mocnosti rythmu, jíž nás omamuje, balamutí a svými proudy duši obestírá. Ano můžeme zrovna báseň míti za rythmické tvoření krásna myšlenkového. Jakmile běží o to, onu krásu z myšlenek v nitře setkanou zjevit, pronést, jsme ihned v rythmice a důraz, vnada, říznost i lichota rythmu jest tak veliká, že ji za mysterium považovali a jiným mysteriem vysvětlovali, právě tak jako v hudbě se děje. Jak zvláště vyniká tato mocnost v jazycích, které pravé verše mají, kdež smysl pro dynamickou i časoměrnou stránku mluvy se udržel. Znění jazyka tak upravené už dobývá mu milovníkův a úcty. Ješto myšlenka, aby se projevila, známek užívá, známky pak samy zas mohou činiti nároky na krásu, nebude to sice plné hudební krásno, kterým na nás působiti budou; neboť osnova metrická má místa prázdná, která novými dojmy, tož intensivními, zaplňujeme, však nikoli samostatnými dvěma dojmy najednou, tedy buď básnickými myšlenkami, při čemž hudba v druhé řadě zůstává, nebo hudebním krásnem, při čemž opět básnické v podruží klesá, tak že jedno ke druhému má hodnotu pouhé průvodkyně. Nicméně i v podružné této úloze má důležitost a zejmena v básnictví zevnější forma as takovou jak v opeře text. Jako zde k hudbě co možná pěkný text totiž myšlenka, tako ku celé básni znění co

možná pěkné se vyžaduje. V jazycích, které už toho pěkného znění a priori od přírody mají víc, mohou básně býti tím krásnější, jímavější, ano tam smiřujeme se tím snáze s úbytkem krásy básnické, ješto se on jinými přednostmi nahrazuje: má se to jako s operou proti dramatu, i jiných porovnání celé množství jest na bíledni. Dokonaná báseň, pokud v život vstupuje, tedy zní: jest spojenina několika krásen, při čemž krásno básnické má úlohu hlavní a ostatním podklad opatřuje, takto s nimi ve spojení vcházejíc, aby docílilo se zmocněného dojmu. U věcech, které jsou oněm druhům krásna společny, může básník zjednati souhlas mezi nimi, který opět působí co další případ krásy. Dojem dokonané znějící básně plyne vezdy z několika zdrojů najednou, ač posluchač prostý těchto složek nevyhledává, ba ani vyhledávati nechce, maje odpor proti každému rozboru. Jak dojem básnického krásna zvyšuje se upravenou formou zevnější, snadno učiniti zkoušku, porovnáme-li doslovný překlad, který všech krás myšlenkových svědomitě šetří, s originalem, nebo vyšetříme-li, na čem účin mnohé „básně“ visí, která myšlenkového krásna hrubě málo v sobě má.

Tento specialně vyznačený případ dojmu z určitého krásna, totiž zmocněný dojem rythmického a dynamického díla uměleckého jest, co značívají povahou či ethosem rozměru veršového.

Hůře se má věc, kdykoli pokoušeli se lidé aby vylíčili povahu tu opět slovy. Nechť rythmické, nechť dynamické upravení řeči, nechť rým, nechť lahoda melodická, každé z nich je zvláštní svůj druh krásna, a vylíčiti slovy jeho specifický účin není možná. Tato věta nám stojí nezvratna jakožto jeden z hlavních poznatků formové aesthetiky. Nicméně jako mezi smyslovými dojmy tak i mezi aesthetickými ač nesrovnatelnými jsou jisté obdoby, kterých k blíživému naznačení jednoho dojmu dojmem různorodým užiti můžeme. Tak se objasňuje dojem zraku dojmem sluchu: „křiklavé barvy“ — a podobně v četných případech jiných; zrovna tak složitější účin jedné uměny účinem jiné. I dovede básník vysloviti jaks taks dojem, jejž hudební skladba naň učinila, ale ne, že za jejími zvuky se pachtí, nýbrž prostředkem svým. obrazy básnickými. Tyto obrazy však nevězí v hudbě, nejsou obsahem jejím, nýbrž jsou jen výsledky oněch podnětův, které hudba básnickému duchu dodala. Něco podobného se děje s popisováním dojmu veršových rozměrův.

Nejblíže ovšem stojí porovnání jich s jinými pravidelnými

pochody a krásnými pohyby. Tak popisuje Schiller elegickou dvojřádku:

*V šestiměru stoupá tekutý sloupec vodotrysku,*
*By v pětimírce potom zpěvně dolů se linul.*

Nebo když o sapfickém verši povědělo se, že jeho prostřední daktyl mezi oběma dvojstopami trochejskými houpá se jako loďka na vlnách, máme zas vhodné porovnání. A tak ještě v jiných popisech; vždy ličitel užil nějakého hybu, aby znázornil dojem rozměrův. I zůstane to nejpřednějším prostředkem na vždy, an rozměr básně v podstatě své jest hyb, postup její v čase. Ba některé základní názvy rozměrův mají původ svůj přímo v této zevnější podobnosti mezi oběma pochody: tak na příklad trochej je krok rychlý, běh; a všechny další stopy by mohly podobně nějakým pochodům všedním a bližším přirovnány být a přirovnání samo pak rozmanitě zpodrobniti se (dupot koní, ráz cepů a p.) . . .

O krok jinam postoupí líčení rythmu, když onen druhý člen, jímžto se objasňuje, vzat jest z pochodu duševního, z hnutí či z hybu mysli. Průběh zevnější, silojevná stránka stavu duševního upomíná na jeho obsah a proto se zde popisy už odvažují dál. Jará vášeň — radost, rozhorlení, zlost — podněcuje úkony životní, krev v bujnější proudění žene a tak její zevnější stránka, pohyb její jest zrychlenější u porovnání s obyčejným proudem představ. Kdežto vášeň chabá — lek, smutek, tíseň — utloumá úkony životní a zdržuje, tak že u porovnání s obyčejným proudem představ jest její hyb povolnější. A tudíž patrno, že mezi rythmem s jedné strany a náladou mysli, s výsledním stavem jejím s druhé strany může stávati jakýsi styk; rythmus a „živý cit“ mohou míti něco společného. K vůli tomuto společnému rysu přenášívá se pak i celý obsah hnutí duševního na rythmus, ba jím zvláštnost rythmu vyznačujeme. Patrno, že rychlejší rythmus spíše radost, povolnější však smutek ohlašovati může; a podle toho dále, že zrychlovaný rythmus znamená rozradostnění mysli, postup od smutku k radosti, zdržovaný naopak. Názvosloví tím směrem se rozšiřuje. Celá jakost pohybu, nejen tempo nýbrž i proměny jeho, zrychlování a zdržování, zástavky a přestávky, přechody, obraty, vývoj i zakončení, způsob složení z menších složek, všechno to může vyhledáno býti na výsledním stavu duševním a on tedy rovnoběžně i zevnějším rythmem býti z části zobrazen neb naznačen neb nápodoben — či jakkoli jinak tomu říkati chceme. Mluvíme o rythmech vážných, slavně odměřených, konejšivých, — a zas o vzněcujících,

skočných, divokých, unášivých, rozpustilých, nezřízených, — jásavých a žalobných, úlisných a dovádivých a podobnými výrazy, kterých jak patrno též užiti možná při líčení jiného pohybu, ku příkladu pohybu vln. Ano všechny popisy dojmu z rythmického krásna zvláště dobře hodívají se na hru vlnění řeky, vodopádu, moře, a množství nejšťastnějších podobenství na základě témž zosnováno. Představujeme si pohyb představ v mysli týmže obrazem vln, — a vůbec stran soubodů mezi stavy duševními, vlnami a rythmy mnoho pěkného vyslovili básníci a psychologové.

Líčení povahy veršové však pouští se ještě dále. Přestupuje obor pohybu a hrouží se do obsahu básně, chtějíc odkryti hlubší souhlas mezi ním a rythmem. Myšlenka pouze slovy vyjádřitelná přenáší se na osnovu rythmickou, dojem pojmového obsahu činívá se dojmem rozměru a připíná se k němu co nutný tajný smysl jeho, zpodrobňuje se víc a víc a na mnohých místech ustaluje. I stává se, že pak některá metra svou povahu zvovna co etikettu na sobě nosí, že do slova vyskytují se nejen metra smutná, potupná, — ale že určení bývá mnohem zevrubnější, tak že každý nepředpojatý slyše karakteristiku tuto slušně ustrnouti musí. Je to třetí stupeň v líčení rythmu, ale nebezpečný, neboť líčí něco jiného než rythmus. Ano způsob ten tak daleko postoupil, že z domnělého obsahu metra vysvětlují krásno rythmické! Stále a stále zaměňují toto tré: Možné pohnútky ke tvoření v mysli umělcově, formu jeho díla a výslední dojem jeho. Zde zejmena dojem rythmu strká se na obsah myšlenkový a pod jeho nápisem posýlá do světa Překotní analogisté z každého nahodilého případu souhlasnosti nebo přiměřenosti osnují hned zákony a domnívají se, že jejich blouznění je vlastní znalectví; takto blouznit sluje aestheticky pojímat rozměry veršové.

Tak praví jeden taký ličitel (H. Schiller, Versmasse des Horaz, str. 11.) doslovně: „Der Character des jambischen Trimeters ist herber, den Angegriffenen schwer treffender Spott.“ Osnova jambického trojměru podává ovšem malinký případ rythmického krásna, ale patrno, že co rythmické krásno nemá pranic společného s obsahem představ, zde zejmena nic společného „s trpkou, napadeného těžko trefující potupou“ — ještě s těžkým trefováním může něco společného vykoukáno býti — však s „potupou“ zhola nic; neboť při potupě jest pohyb v jakékoli podobě něco zcela mimotního. — Či vizme druhou ukázku popisu o rozměru archilochickém II., jehož osnovu i příklad podali jsme svrchu (str. 303.)

(tamže na str. 18.): „So entspricht das Versmass genau dem Inhalte (!): Die Aufforderung zum heitern Lebensgenusse wird umschlossen und motivirt durch die Betrachtung der düstern Natur und die finstere Aussicht auf den Tod.“ Týž obsah by se mohl nésti jiným rozměrem, než o kterém se zde mluví, a shoda bude také úplná; Shakspearův blankvers i hexametr Homerův, rozměry indické, arabské i perské snesou touže myšlenku, — jednu látku několika rozměry a zas více látek týmž rozměrem provésti lze, jednoduše za tou příčinou, že krásno rythmické a pojmový obsah krásna básnického leží zcela mimo sebe, jedno nemá s druhým ničeho co činit. Zevnější stránka básně podobně jako hudba vůbec může sice podávati také obraz průběhu duševního zjevu, pokud na něm pohyb, proudění, vznik a zánik, sesilování, stoupání a klesání pozorujeme, může tedy býti obrazem odleskem, či naznačením jedné stránky duševního dění, ale obsah jeho nemůže hudba nikdy vyjádřiti, tím méně pouhá rythmika a dynamika. Ovšem na půdě aesthetiky obsahové těžko jest vyhnouti se přechmatům popisným. Ještě více bují tato neplecha na poli hudebním; všední tak zvaná kritika zabrousila na neshledanou do této pohodlné manýry, často v dlouhé stati o symfonii nečteme pranic o hudbě, nýbrž jen blouznivé parafrase oněch myšlenek, které prý skladatele ku tvoření přiměly. Když lidé nechtějí neb nedovedou si představit, že krása záleží ve formě, když blouzní, že jen vnitřní obsah dodává krásy zevnějšku, musí se ovšem utíkati k básnickým myšlenkám, aby nějak tu jímavou vnadu rythmův vyvodili. Jejich krásno také v hudbě, jest jen básnické krásno jinými prostředky vyjádřené. Obsažníci dříve všechnu „formu“, jakožto něco povrchního, ba zlého, hodně zlehčili a v podezření uvedli, a přece hle z formy na verších takový účin plyne. Odkud to? „Z obsahu jejího.“ Rozměr ten či onen ne svou formou, nýbrž proto prý lahodí, že vyjádřuje nějaký duševní stav! Zkrátka krása rozměrů veršových svedena byla na vyjádřivost jich, jiskerka styku mezi rythmem a obsahem byla rozdýmána v celý žár, a z prudké výhně obrazivosti fráse se sypaly, ba duchaplnost slavila své nejkrásnější triumfy u vykládání těchto příhrad, které přece nic neobsahovaly. Z obsahu básně přenášíván dojem na rozměr její, za dojmem pak obsah sám, tak že v obou členech, v básni i v rozměru vězelo vlastně totéž, čímžto ovšem aesthetická jednota nejhlubší a organická zjednána byla. Aesthetická jednota však co rozvedený souhlas mezi četnými členy, možná jest jen mezi živly stejnorodými, zde jen po skrovnou míru vystupuje,

jakž jsme právě koincidenci mezi oběma vytkli. Nesmí tedy býti přepínána. Otázka, druhdy mnohem tajůplnější, se nyní rozjasnila: tatáž forma zevnější je dosti prostorná pro látky nejrůznější. Jakou volnost ponechává daktylský šestiměr básníkovi, podobně jambický!

Ale ovšem na druhé straně vznikne mnoho pravidel, která ne sice na hlubší jednotě aesthetické založena jsou, ale v případech aspoň nelad, nesvornost, rozpor odstraňují, pravidla umělá, tedy změny schopná, která však tak se vžijí do vědomí jisté doby neb školy, že zdají se platnými na věky, všeobecnými, nutnými. Ony skládají zákonník umělého vkusu, básník jich tedy musí šetřiti, nemůže-li poruch zrovna lepším ladem vyrovnati. Nalezáme se zde v obvodě aesthetické správnosti, v jejich pravidlech mnoho se měniti může a mění, ale dokud se nemění, platí každé pravidlo tak jako zákon přirozený. Dlouhým užíváním přiměřenost pošine se výš, stane se zvykem všeobecným a pak druhou přirozeností. Že Hellenové své toniny tak přísně lišili a dorské na příklad jen k vážným látkám, lydické k rozkošnickým užívali, stalo se konečně jakýmsi národním zvykem, jejž ještě mnohé vedlejší okolnosti a účely podporovaly. Na základě oněch skrovných soubodů mezi rozměrem a obsahem básnickým, jakož i pravidel správnosti vzniká a vžije se do myslí všech celá soustava pravidel a náhledů, určení a vět o povaze rozměrů, která se do podrobna určují, nejen co se týče smutku a radosti, ale celá psychologie jim musí sloužit. Ano jest to zvlášť hledané umění, kritikus to znamenitý, kdo dovede v těchto komentarech a popisech vyniknouti; hloubka, duchaplnost, pikantnost se na nich zvláště velebí. Hřešívalo se zde, jako při vykládání skladeb hudebních. Valnou většinu takých popisů, které se v novinách roztrousily a vesele opisují, musíme prohlásiti za sebeklam, za špatné nadsazování, za lež neb šejd, nebo jsou-li samy o sobě krásné, za básnické obrazy, o čemžto jednati však jinám náleží. Jen v tomto případě schvalujeme my a připouštíme je také, sub specie básnickosti, když totiž výroky jsou tak krásné, že je samy zase za básně míti můžeme. Ale kolik jich je takových! Všechny téměř, kterých je po starých knihách tolik rozšířeno a v nových knihách stále znova se plodí, jsou jako strava molochu času; je to samá lež a klesá v zasloužené zapomenutí. Truchlý, ale nad míru poučný pohled to státi nad hrobem této duchaplnosti a poznávati příčinu její efemerní jsoucnosti.

Na malých případech nejlépe můžeme zpozorovati lichost podobných výlevů. Tak bývalo předpisem a v knihách stávalo, že trochej

je smutný, jamb pak veselý, tedy že elegie trochejem, dithyramby jambem skládati se mají: a hle básník té doby píše zrovna píseň „na radost“ trochejsky, žalozpěv jambický! Týchže stop týká se určení, že prý ve verších; — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ a ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — „na první pohled jeví se různá povaha obou rythmů — tamo klid, zde ruch — tamo ukonejšení, zde rozjaření“. Že v skutku tomu tak není, ovšem též na první pohled se jeví. Nejtišší klid i nejzuřivější rozjaření oběma rythmy stejně vysloviti se může. Jestliže dle jiného proroka jamb jest nárazný, činobudný, odvážný, vehementní, má-li směr na venek, do světa, — a proti tomu trochej zas plný, skojený, soběstačný, do vnitř obrácený, reflektivní, tak že duše ho předchází a vbírá do sebe celý svět: poznáváme už na této malé ukázce, jaké se tu otvírá rejdiště aesthetisujícímu blabolení. Mohli bychom sebrati podobných, mnohem delších a duchaplnějších poznámek, ale vše dohromady by nás v ničem nepoučilo. Slova se může také zneužívat, zde jest jeden častý toho případ; zjednodušené záhady aesthetiky formy jedině zde pomohou.

Když podobné předsudky o vyjádřivosti rozměrů se ustálily, možno ovšem říkati, že smutný obsah k rozměrům smutným se hodí a ješto prý krása ve shodě obsahu a formy záleží, možno zas opakovati starou formuli, že všechna krása básně plyne z téže shody obou, stavěti se na jisté povznešené stanovisko a šermovati proti aesthetice formové!

Nicméně, když na základě přirozené shody i pravidel správnosti jistý zákonník se ustálil, můžeme mluviti o přiměřenosti mezi rozměrem s jedné strany a obsahem básnickým se strany druhé, jenže se to musí díti s náležitým obmezením, s pravou mírou, zejmena naprosto vystříhati se všeho určování jich povahy prostředkem obsahu pojmového. A můžeme mluviti pouze o přiměrnosti, poněvadž jednoty aesthetické mezi nimi není. Přiměřenost na tomto místě vkusu, zvyku, modě tedy změnám podlehá. Že jambický trojměr svrchu zpomenutý hodí se nejen ku potupě, nýbrž k tolika jiným látkám, ukazuje už jeho druhé jmeno: metrum tragicum. Tedy užívám-li ho k básni potupné, jest povaha jeho potupa; užívám-li ho k vážnému dialogu, jest vážný a tak dále dle obsahu básně.

Každý rozměr má ovšem svou povahu, k nížto se pojí určitý dojem, ale povaha ta visí na metrických vlastnostech jeho. Visí tedy především na jakosti jeho složek, tedy stop. Při stopě záleží zas na mnohosti, na jakosti i na pořadí slabik. Stopa dvojslabičná

je nejjednodušší a jakožto útvar aesthetický nejméně rozmanitá. Zde máme protivu způsobem nejprostším provedenu, mezi slabikou a slabikou; jedna z nich přede druhou něčím vyniká — tíhou, neb délkou neb silou jen, vždy však iktem — čímž pravidelnost lehko přehledná vzniká, a z napjatosti onen lad, jenž sice jest patrný, ale nejméně se vzdaluje od všedního rázu mluvy prosté. Proto jsou dvojslabičné stopy nejvíc rozšířeny; stojíť na prvním stupni a jakmile se mluva počne povznášeti výše, shledává nejdřív tuto míru. Stupeň napjatosti leží výše při stopách trojslabičných; tu slabika iktem nadaná musí držeti rovnováhu dvěma ostatním, nadchází tu případ kontrapostu, ale u porovnání s dvojslabičnou stopu správněji, totiž úplně provedeného. Z toho plyne předně, že se stopy trojslabičné silněji iktují, ale vyrovnání se také vykonává; můžeme je nazvati útvary ladu zjednaného, čímžto jejich ráz proti dvojslabičným dostatečně vyznačen. Tak s jedné strany jsou pohyblivější, vnikají a vtírají se více do ucha než tyto, ale přece ucelenější, kdežto dvojslabičné slabší a méně živé jsou. Pohyblivost dosahuje ještě vyššího stupně ve stopách čtyrslabičných, ale rovnováhá souměrnost se porušuje na druhou stranu než při dvojslabičných, tak že dochází jisté neklidnosti; kontrapost zde není vyrovnán, an slabika iktovaná stojí proti třem: i může tím silněji býti pronešena, což rozdílu proti ostatním slabikám a tím rozčilenosti napomáhá. To jest, co jsme již nahoře naznačili dojmem *vířivosti*, která se dostavuje při nenuceném říkání paeonů — ať prvního ať čtvrtého útvaru. Co platí o složkách, to platí o celých verších — a tudíž jsou co do dojmu svého vyznačeny veškeré verše trochejské a jambické, daktylské a anapaestické, jakož i odrůdy veršů paeonských.

Než tyto dvojice se opět rozeznávají; postup rythmický jest sice v trochejském i jambickém verši stejný, ale počátek je jiný. Mění jej předrážka; onať jest jako rozběh, tedy způsobuje živější vznět na počátku, kteryžto vznět jednou vzniklý po dalším verši se rozšiřuje. Mimo to v jazyce českém přistupuje ještě jedna okolnost, která zvláštní povahu jeho jambických rozměrův určuje. Poněvadž přízvuk jest v každém slově na první slabice, spadají v trochejském verši slova se stopami, povstávají hojné rozluky, řeč se znatněji rozděluje v částky a chod rythmický stává se těžším. Kdežto v jambickém verši povstávají caesury a jakmile z počátku jamb uchopíme a jej po celém verši držíme, netrhává se verš tak jako v předešlém případě, je spojitější, přestávky nejsou tak na snadě

a proto celek ubíhavější, lehčí. Na rozdíle obou co na zvláštním případě můžeme též proukázati, kterak ráz verše závisí na rozlukách a caesurách. Čím více rozluk, tím zřetelněji verš rozčleněn, ale také v nebezpečí, že rozkouskován. V trochejském verši, kdež stopa i slovo spadají v jedno, sesiluje se samostatnost jednotlivých složek, přestávky nabývají patrnosti, a proto čtení veršů zde snadněji upadá ve skandování. Kdežto v jambickém verši jakmile počnu z lehka skandovati, táhne první stopa následující slovo za sebou; články obou řetězů, rythmického i slovného, nekryjí se, nýbrž zasahají do sebe, tak že se na vzájem nesesilují ale pohánějí. Zkouška říkáním srovnávacím obou druhů veršových zpatrní to důtklivě. Takž tedy material jazykový, české rythmizomenon je příčinou, že u nás mezi jambem a trochejem jest větší rozdíl než kde jinde. Rozdíl ten vysvětluje i onu nevoli, s jakou byl jamb v českém přijat. Zvláště v krátkém verši čtyrstopém měl pro sluch prvních soudců něco příliš běhutého, ba u porovnání s trochejem rozpustilého a frivolního, a k tomu ke všemu byl velice nesnadný. Běhutost jambického verše je známá vlastnost, ale nezávisí nikterak na jakémsi obsahu rythmu, nýbrž vysvětluje se zcela přirozeně a dostatečně z pouhých podmínek metrických. Podobně zavírati sluší o rozdíle mezi daktylem a anapaestem a ostatních párech veršů protilehlých, o antibakchiji a bakchiji, o obou jonicích, o 1. a 4. paeoně, že totiž všeobecně řečeno verše předrážkové mají živější pohyb, běhutější ale též svobodnější osnovu, tak že připouštějí více pozměn a licencí než verše bez předrážky. Ač metrický obrazec obou druhů je týž, ač vznikoslovně převádíme jamb na trochej, anapaest na daktyl atd. . . ., přece v dojmu se oba druhy veršů liší znatně. V aesthetickém ohledu však právě dojem platí víc, než historický výzpyt, než poznání, kterak dílo povstalo. Kruh předemnou se skvějící snad povstal skládáním ze samých malých přímek, ale mně vidí se kruhem, a to rozhoduje. Taktéž má se s mosaikou, jež malbou se zdá, ačtě sestavena ze samých kamínků. Rozměry ze stop protilehlých jsou původně z jednoho kořene, ale nyní rozhoduje bezprostředný dojem, nikoli dávný vznik jejich. Nechť si byly v prvotném stavu svém básnictví, hudba, tance bývaly pospolu, nechť můžeme posud při některých útvarech veršových stopovati vznik jejich z tance, a častěji z hudby: ale stále na tom jezdit a činiti tento zřetel vznikoslovný jediným principem zevnější formy básnické, jest nedopatření. Mnohé z oněch útvarů vznikly později samostatně a mají svůj zvláštní půvab. Podobně nutno

odmítnouti zřetel vznikoslovný v obvodě metriky samé: je-li podle něho alkaický verš totéž co zkrácený sapfický s předrážkou, dojem obou je přece rozdílný. Pravdu mají sice, kdož tvrdí, že jamby v českém nic jiného nejsou než trocheje s předrážkou, ale dojem jich je přece zcela jiný, zvláště v českém; viděli jsme proč.

Jako počátek má i konec verše svůj vliv na výslední dojem jeho. Zakončení slabikou iktovanou jest zajisté pádnější nežli každé jiné, podle čehož i názvy koncův zjednány jsou. Kdykoli se delší řada veršův zavírá, hodí se na konec nejlépe verš mužský, nejméně středorodý (— ⏑ ⏑). Z téže příčiny hexametr nepřipouští plný daktyl na konci. Řeč, která má mnoho jednoslabičných, přízvučných slov, má rovněž tolik silných koncův a rýmův a tudíž onen zvláštní ráz síly u verších svých. Konec verše však ještě jinými způsoby změněn být a tím na ráz celku vliv míti může; obrátí-li se v jambickém verši poslední jamb, povstane verš, jehož dojem dojmem z jiného pohybu se naznačuje a sice z belhání, proto verš belhavý (viz o něm na str. 270 a 379). Podobně karakterisuje verš i jiné pohyby, vznikají onomatopoje či útvary zvukodobné (zvukodobky), jež upomínají na pochody ve skutečnosti. Že v tomto nápodobování nesmíme shledávati vlastní účel a celou pravdivost rythmu, jest patrno. V aesthetice všeobecné (str. 206) šíře o tom promluveno a vůbec na všech místech, kde jednáno jest o dojmu díla uměleckého. Činí-li se onomatopoj na rythmické stránce hlavní věcí, vznikají také hříčky básnické, při nichž právě básnické krásno jest věcí vedlejší neb nullou.

Záleží-li povaha verše na stopě co složce jeho, vynikne též rozdíl mezi verši, kdy jeden zbudován ze stop jednoduchých, druhý z dvojstop. Složení dvojstopé učiní verš přehlednějším, klidnějším, vážnějším. Jaký rozdíl jest mezi šestistopým jambem (hexapodií) a trojměrem jambickým, mezi čtyrstopým trochejem a dvojměrem trochejským, viz na příkladech shora uvedených.

Dále mění se nitro verše a týmž jiného rázu se mu dodává, když místo daktylů vyskytují se stoupavé spondeje, místo jambů klesavé spondeje; místo trochejů daktyly a podobně. Tu patrně spondej zdržuje běh verše, dodává mu váhavosti — viz stopy spondejské v jambických verších i daktylských.

Kdežto na rozměrech rovných vidíme pravidelné střídání iktův, sousedí někdy dva důklady bezprostředně, jak se stává v rozměrech kosých. Toto hromadění iktů má patrný účin předně ten, že mizí dojem pravidelnosti, rythmus je jaksi nezřízený, přetrhovaný, pohyb

jest intensivní, výdatný, ale hrkavý, překotný, s přechody náhlými. Podobný pohyb zříme na představách při silných vášních. Rythmy kosé hodí se proto básním obsahu lyrického, kdy prudká vášeň myslí zmítá, zkrátka kdy nezřízenost i ve stavu duševním se zračí. Tedy jsou to pravé míry pro stavy nejvášnivější: náhlý hluboký bol, lek, zlost, zoufalství, beznadějnost, nejtrudnější resignaci.

Druhá složka dojmu jest délka verše. Ješto za každým veršem je přestávka, aspoň in theoria, patrno, že verši krátkými řeč rozdrobuje se, tak že týž verš činí dojem větší živosti, lehkosti, líbeznosti; ale z druhé strany také osudné zběžnosti, kdežto verš delší jest vázanější, mohútnější, pádnější, však též často příliš těžkopádný, nehybný a vleče se. Někteří i tento rozdíl chtěli zachycovati dvojslovím „mužský a ženský“ neb „silný a slabý“. Nejen rozdíl o jednu stopu podmiňuje jiný dojem verše, nýbrž už o slabiku, s tím toliko rozdílem, zda ona přibylá slabika jest iktována čili nic. Prodloužím-li pětistopý trochej o slabiku, dostane ona důklad veršový a výsledek jest, jakobych měl před sebou šestistopý trochej katalektický; kdežto prodloužení pětistopého jambu o jednu slabiku nepřidává mu stopu, tak že verš zůstane pětistopým, stávaje se toliko nadměrným. Proč potřeba rozluk a určitých caesur v delším verši citelněji se hlásí, jest na bíledni; rozhoduje pak o dojmu, kde stálá caesura se objevuje, zda-li verš ve dvě stejné neb nestejné části rozvrhuje. Z příčin pochopitelných jest dojem z verše poslednějšího druhu příjemnější — proto jest trojměr tragický pěknější a připouští větší rozmanitost než alexandrin. Jakou důležitou úlohu má rozluka u verši, je podle toho patrno; je-li rozluk více, tak že konec každé stopy splývá s koncem slova, povstává dojem roztrhanosti. Čím delší a spletitější stopy samy jsou, tím spíše ji sneseme (viz *ὑπόρρυθμον* na str. 390).

Stopa, délka i ostatní vlastnosti metrické určují povahu verše a jsou tudíž podkladem určitého dojmu. Nicméně i pak jsou rozdíly ještě, které tkvějí na celém způsobě básníkově. Jak liší se na příklad blankvers Shakspearův a Byronův! Jeden druh verše pro jiný druh básnický zase jiného rázu se domáhá. Když pak větší množství veršův prostě řádkově se spojuje, nastává povinnost, aby básník v proudě bezúhonných veršů svých nový uváděl život, totiž pravidelnost porušoval a poruchy obratně vyrovnával. Na delších básních epických i dramatických vidíme toho potřebu i doklad.

Rozměry mimosloké, spojení řádkové jest ovšem jednodušší, kdežto sloka vždy bohatší co se týče rythmického dojmu. Jisté

známky obsahu zůstaly při každém útvaru a teď se to či ono cítění do něho vlívá. Odtud přidělování metra dle látky. Básník může sice vymýšleti nové útvary vůbec, ale shledá ve své zásobárně už některé hotové věci k určitým látkám připojené. A proto můžeme i všeobecně určovati, které metrické formy se hodí k útvarům básnickým. Ne všechny verše hodí se stejně dobře k řádkovému spojení, jiné zas nehodí se ke slokám; ku každému rozměru vyvinuly se zvláštní skupiny a sloky, ano mění se to i po jazycích, an materialem jeho též stopa i metrum jakési pozměny doznává.

Čím delší jest verš, čím správněji dle skutečné prosodie proveden, tím spíše má sám ráz rythmického celku, tím spíše může státi o sobě, tím spíše hodí se ku spojování řádkovému. Sloka však ukládá jinaké požadavky, na odrážku za to snese v sobě verše kratší, vůbec verše, které oné samostatnosti nemají, verše ledabylé ano i takové, které ani prosodické nejsou. Proto hexametr a vůbec šestistopé neb ještě delší verše ve slokové skládání se nehodí; za to v zásobě veršův pětistopých a odtud počínajíc všech kratších veršův shledává sloka svůj hojný material.

Ješto sloka má umělejší rozčlenění, jest i účin její patrnější a proto povaha, ethos sloky tím více vyniká — citelnější to výslednice ze všech vlastností rythmických — nehledíc krásy básnické. A na všech záleží, nic nesmí z podstaty sloky vyloučeno být, ani délka ani množství veršův, ani jakost jich. Vše má pro výslední dojem svůj znatný účin, jenž se také podle těchto činitelů mění. Laik by tomu neuvěřil, co dělá proměna jednoho verše, zdloužení neb zkrácení jeho, pošinutí rozluk, porušení rozměru a podobné. Pisatel to mnohokráte zkoušel, dojem z toho podstatně zjinačený se dostavil, ale nezasvěcenec by byl ani nepřipustil, že to jen z té zevnější formy vycházelo.

Jako stopa se slovem, verš s větou, tak sloka dokonává obdobu s celou rozčlánkovanou periodou. Kdežto však v prvých dvou útvarech hranice jich nespadávají v jedno, obsahuje sloka vždycky celou myšlenku, tak že její obsah vnitřní i zevnější rozsah týmiž hranicemi vymezeny jsou. Rozvoj základní myšlenky jest co do zevnějška obmezen rozsahem i osnovou sloky, ale nikdy nemá býti znát, že pásmu myšlenek jest buď potřebné ubráno nebo nepotřebné přidáno. Celek neukazuj takových neshod, nýbrž opak: každý dílec sloky buď plným držitelem jakéhos dílce myšlenky. To jest, co máme na paměti, když říkáme, že sloka jest jako u l i t a. Tím dostává její ucelenost (ulitost) zvláštní podpory, slokou se řeč lidská

dělí v odstavce docela zřetelné, a je-li mluva rythmická porovnána s vlněním, můžeme při sloce věc dokonati, že sloka jest celé pásmo vln, které se v stejných dobách pravidelně vracejí, na zvukové stránce jakožto povrchu myšlénkové stránky.

Sloka z veršů stejných neb málo rozdílných, v nichžto chod častými spondeji je zdržován, činí rozměr mužný, vážný, při umělejším složení nádherný, velkolepý. Sloka z veršů kratších, zrychleného chodu jest povahy rozčilující, unášivé, proto k písním rozkoše a radosti jí se užívá. Jako jistou podobnost můžeme stopovati mezi padáním nebo belháním a veršem dle téhož hybu nazvaným, tak můžeme i při slokách zvláštní jich spád i zakončení v nová porovnání přivádět. V měkkých verších logaoedických s kratším veršem na konci viděli něco líbezného, ustoupavého, něžně vyznívajícího a tudíž ve sloce sapfické ráz ženský, chabý, slaďounký. V předrážkových verších, mnoho kratí obsahujících, paeony a rozbory dlouží lze reklamovati ráz vzněcovací, hybkost, svižnost, jarost — kdežto více dlouží, těžké konce, vlekoucí se chod hodil se pro utlumování nálady, aby zas pathetickým, naříkavým, touživým, slzavým, fňukavým odstínem blížil se buď ku klidným daktylským nebo na druhou stranu ku vzbouřeným rozměrům. A tak povstalo řečení: „alkaické jadrné akcenty“, „mužné hexametry“, „sapfické tiché plynutí“, „hněvivé chorjamby“, „dojímavý anapaest“, „horlivě se vznášející paeon“ a jiné podobné.

Podle těchto všeobecných vodítek přiměřenosti už za starodávna roztříďovali rozměry co do povahy; u každého národa však vyvinul se zákonník zvláštní, který s naším nynější jen některé styky společny má, poněvadž veliká část jich na měnivém vkuse závisí. Tak zejmena staří Hellenové případně rozeznávali rozměry pochodové a taneční (chorické), pak rozměry, které se hodí ke zpěvu, tedy bychom řekli vlastní lyrické, a konečně rozměry ku pouhému říkání, více méně recitativnímu. Při všech těchto rozměrech jest jakási souvztažnost vytčena, zakládající se na patrné podobností mezi rozměrem i zevnějším pohybem jiným, ku příkladu pochodem, a mimo to množství pravidel umělých, která tehdy v užívání vešla a umělý vkus té které doby skládala. Zákonník běžný byl pak souhrn pravidel obou druhů těchto, a ovšem se také měnil ode doby k době. Rozumí se samo sebou, že v něm bylo zahrnuto mnoho určení, která by podle našeho náhledu nynějšího spíše náležela v aesthetiku hudby. Zejmena však se to jeví při básnictví lyrickém a chorickém, které samo sebou více k hudbě tíhne. V tomto

úrodném, dosti rozmanitém oboru potkáváme se s vypsáním oněch rozměrů i povahy jich, které přece podrobností novověkých vykladačův nedosahují. Vždy mají pohyb na mysli a pouhou přiměřenost. Nehledíc k eposu a k říkacímu básnictví pro útvary písňové a zpěvné vůbec u starých Hellenů vyvinuly se tři způsoby dojmu, trojí ethos, v čemž však nejen rythmus, nýbrž i melodii zahrnovaly. První způsob jest diastaltický, čímžto značili mužnou náladu mysli, povznešenost z pravé tragiky, sílu, zpevnění duševní. Druhý způsob jest systaltický, nálada něhy, rozplývavosti, nemužného bolu, žalování i písní milostných. Konečně třetí způsob hesychastický značí onu vyšší klidnou rozjímavou a horující lyriku, ody, hymny, vítězozpěvy, dithyramby.

Rozměry samy se nicméně všem třem způsobům připodobovaly, an výslední ethos nejen na nich, nýbrž na zvláštním jich vypodobení a hudebním doprovázení visel. Mimo to sluší pomníti, že verše ku pouhému říkání určené v těchto třech způsobech zahrnuty nebyly. Ono roztřídění řecké platí vlastně jen slokám, neboť jen ty skutečně se zpívaly. Odtud však zříme váhu sloky co nejzřejměji.

V novověkém básnictví má sloka ještě větší důležitost. Předně rým podporuje tvoření slok a za druhé úpadek prosodie. Slokování je tedy jakous náhradou. Rýmem jest už předzjednáno dvojverší, jež samo jest nejjednodušším, nejprostším útvarem sloky. Jím dvojka ve skládání a spojování veršů ještě více vynikla. Tak se stala sloka mocnějším principem a dostala se i do některých druhů básnických, kdež za doby Hellenské nebyla, na příklad do básnictví výpravného. Ballady, romance i delší básně, romány ve verších skládají se nyní slokově a tím spíše, čím více lyriky do nich se přibírá.

Druhá příčina, proč sloka v novém básnictví ještě více vynikla, pravili jsme, jest úpadek prosodie. Poněvadž zde požadavkův ubylo, slabiky do verše jen se počítají ale neměří, nahrnula se přísnost předně na rým a pak na sloku. Proto rozmanitější sloky nalezáme v těch jazycích, které od veršů samých méně žádají; nejlépe to zříti na francouzském veršování, jehožto hlavní síla ve sloce spočívá — ovšem její tajemství jest: delší a kratší verše se střídající a osnova rýmu. Kdežto my ještě hledíme k stopě, Francouz jen k číslu a ke sloce. Odtud také zvýšený dojem překladu francouzské sloky v jazyk, který má ještě prosodii; přistoupí totiž ethos, určitá povaha rozměru, která francouzskému verši schází.

Každé umělecké dílo básnické má býti psáno veršem, a ještě je dosti rozměrův, kterými obratnost básníkova svrchovaně vládne, může tak i psáno být. Básníci si mohou v zásobě stávajících tvarů voliti, ale mohou i tvořiti. Celá řada rozměrův už hotová jim se podává; prostý (bezrýmý verš) až k nejsložitější soustavě slokové. Kterého útvaru a kterak básník užiti má, rozhodují ustálené předpisy při jednotlivých útvarech uměleckých (na příklad v dramatě řeckém trojměr, v novověkém pětistopý jamb a p. j.) a básníkův dobrý vkus.

Jak se všechna tato pravidla a předpisy stran dojmu rozměrův, stran přiměřenosti a výraznosti po jednotlivu vyvíjela v literaturách, kterak ty zde, ony onde vznikaly a šířily se, to vylíčiti jest úlohou dějepisu metriky. V českém básnictví k tomu konci bylo by hlavně poukázáno prostopovati složení a vznik zpěvů lidových. Ale ovšem střízlivě: ne překotně přenášet obsah písně na její rozměr, a z tajné této zásoby líčiti jej. Podloudnictví toto musí přestat. Dávejme každému což jeho jest. To jest v celku výsledek našeho pokusu — ne rozmnožovat bájesloví, nebo frasovnictví popisné, nýbrž objasnit je a na většině míst odstranit!!!

Rozvržení metrických hlavních útvarů, přivtělení jich k jednotlivým větvím básnickým a druhům jich děje se na základě buď pouhé přiměřenosti — nebo oněch skrovných soubodů mezi oběma. K lyrice zvláště se hodí skládání slokové, neboť ona v podstatě své probíhá také v určitých odděleních a mimo to je zde blízkost s útvary hudebními nejpatrnější. Hudba i tanec bývaly principy slokotvorné a co při nich se zpívalo, přirozeně ve sloky se kladlo. Konečně lyrika tím spíše tíhne ke sloce, poněvadž jest opět v jiném ohledu volnější než dramatika, nemá totiž oněch zevnějších látkových pout a potřeb, tak že zase jiných měr vymáhá. Proč lyrika ku sloce tíhne, toho ještě mohou další příčiny býti vyhledávány, ale nutno jest varovati se zde přílišné dachaplnosti, totiž té, která lesklými třesky plesky a blouznčním se osvědčuje.

Epika drží střed mezi oběma větvemi; řádkové spojování i slokové se vyskytují podle potřeby a látek. Jisto jest, že sloková báseň epická co do zevnější formy výše stojí, zvláště za nynější doby a v oněch jazycích, které prosodie nemají. Na epose velkém vzdělal se a co hlavní vzor pravého verše utkvěl hexametr, za příčinou vlastností svých svrchu vytčených. Ont se hodí takořka ke všem látkám a též v básní předlouhé svou vlohu k rozmanitosti

osvědčuje; o jeho dojmu v epose znamenal Schiller — zas obrazem pohybu —: „Epický šestiměr“

*V závrati nás na vlnách proudných neunavně unáší,*
*Kolkol, vpřed, za sebou jen nebe zříš a moře.*

Tak se v každé hojnější literatuře vyvinul jakýsi rozměr, k epice zvláště příhodný, v německé na příklad sloka Nibelungská, u Slovanův trochejský desaterec, u romanských národů některé druhy stance, — kterézto útvary zase do jiných literatur jakž přirozeno uváděny byly. Není však volnost básníkova jimi obmezena, a zvláště v menších plodech takové rozmanitosti se jeví skoro jako v lyrice. Tak máme výpravné básně veskrz jedním veršem složené, jiné, které v každém větším odstavci jiný verš mají; v jednom i v druhém případě zas jinorodé rozměry se vplétávají, v řádkové spojení několik slok neb umělejší útvary rozměrův, ažtě rozmanitost přejíti hrozí v roztříštěnost, ale nepřejde, jen když básník dovede udržeti jednotu nálady. Román konečně a novella se svými hojnými odrůdami vzdaly se verše a užívají prosy, která však jistým požadavkům rythmickým též vyhověti má. Ostatně je zde nejlépe viděti, jakou přednost dává verš výtvoru básnickému; epická báseň veršovaná trvá, kdežto romány a novelly sice snadněji se rodí, ale také tak mizí.

Pro báseň dramatickou ustálil se za nové doby pětistopý jamb. Považujeme-li verš šestistopý za dlouhý, čtyrstopý za krátký, jest pětistopý patrně mezi oběma stojíc jen prostřední délky, stejně dalek jsa oné vážnosti, která karakterisuje trojměr antický, i povážlivé běhutosti dvojměru španělského; hodí se už za tou příčinou k látkám nejrozličnějším, jakéž v obor moderního dramata se shromáždily. Dále považme, co svrchu pověděno jest o poměru jambu a trocheje. Obyčejně má se za to, že trocheje jsou jedině přirozeny češtině; že pohodlněji z pera plynou, pravda jest. Avšak ne vše, co úsilnější prací stavíme, jest nepřirozeným, nýbrž snad pouze umělejším. Trocheje právě za touže příčinou v delší básni bývají jednotvárné, tím jednotvárnější, čím správněji jsou provedeny. Jambová předrážka hned řadu trochejskou činí rozmanitější a živější. Kdežto ve správných trochejských verších jen dvoj- a čtyrslabičná slova po sobě následovala, vyskytne se ve správných jambických aspoň vždy po páté stopě slovo jednoslabičné. Zvláště rozhodný v přednosti jambického verše jest konec jeho. Při úplném verši jest konec arciť mužský; verš však může přírůstkem slabé slabiky státi se nadměrným, konec ženským, čímžto se nové střídání v proud

veršů přivede, aniž by rázu verše uškodilo. Kdežto prodloužení verše trochejského o jednu slabiku mění jeho ráz, an ona slabika jest iktována. Proto ono kolísání v pokusích, které uváděly verš trochejský pětistopý v drama; zůstaly-li při pěti stopách, uvízly v jednotvárnosti a vzdali se svobody na konci verše; chtěly-li ji zachovati, dotkly se zase povahy verše, neboť z pětistopého povstal pak verš šestistopý (katalektický). Za těmi příčinami posud verš trochejský v dramatě se jaksi nechce ujímat, ač jazyku českému prý jest přiměřenější. Vedle těchto veršovacích okolností působí ovšem též stálý příklad literatur jiných, zejmena literatury italské, kdež pětistopý jamb se zrodil a ve všech podobách, rýmován i prost, se rozšířil; pak literatury anglické, v níž Shakspeare mu zjednal uznání celého světa, a konečně literatury německé nám co do času i co do místa nejbližší. Chtět působení těchto velikých tří literatur na naši a na naše náhledy o básnictví upírat, nebo říkati, že by býti nemělo a že bychom ve všem všudy jen ze svého vážiti měli, jest příliš veliká zaslepenost, než abychom ji vyvraceli. Ostatně pětistopý jamb jak veliké rozmanitosti schopen jest, pozorujme epiky a dramatiky italské, pak Shakspeara, u něhož rozmanitost ještě stoupá, a konečně novější plody v Německu, totiž Schillerovy, jenž jest mistrem jeho tamže. Pětistopý jamb nejen pro jistý druh básně, ale i v básni samé dostává jiný ráz. Trojměr antický se u nás objevil v překladech a můžeme říci, že pochodil dobře. Srovnání obou veršů při hlasitém čtení jest nejlepší prostředek znázorniti onen rozdílný dojem, jenž spočívá na rozdíle pouze jedné stopy. Alexandrin, jenž rýmován jest majetkem poesie francouzské, se u nás zřídka kdy objevil, z části za příčinou hlubší, že lépe se hodí jazyku, který prosodie nemá, z části že vzorové jeho nebyli nám tak na blízce.

Co se pak zvláště týče verše česko-dramatického, jsou vlastnosti jeho podmíněny povahou materialu jazykového; základní schema zůstane, jak jmeno hlásá, pětistopý jamb, tedy:

( ! ( ! ( ! ( ! ( ! . . . (1

Častěji však než v jazycích germanských, ač nikoli tak převážně jako v italském, bude u nás zakončení ženské, tedy schema:

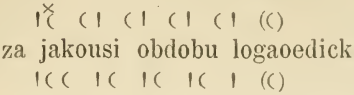
( ! ( ! ( ! ( ! ( ! ( . . . (2

Poněvadž pak počátek přesně jambický jest obtížnější, připouští se tam dle naší zásady výpomocné jamb časoměrný:

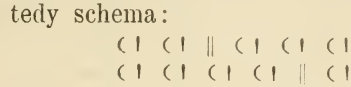
⏑ – ( ! ( ! ( ! ( ! (( ) . . . (3

Podobně může býti uvnitř verše kdekoli ⏑ – místo ( !. V pří-

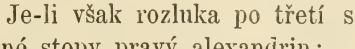
padech však, kdež ani tento ústupek nestačí, vystupuje také poklesek, totiž přízvučný trochej na počátku; tu považujeme jej za podstavu čtyrstopého jambického verše:




Kdyby po celém verši ani nebylo rozluky, my to snesem. Nejčastěji však bývá rozluka po druhé nebo po třetí stopě. Když pak počet stop překročíme, vzniká v prvním případě trojměr jambický; ale týž povstává také, když rozluka stojí po čtvrté stopě; bude tedy schema:



Je-li však rozluka po třetí stopě, vzniká přistoupením přebytečné stopy pravý alexandrin:



U nás bude těchto šestistopých veršů celkem více, za příčinou délky českých adjektiv i jiných slov, kdežto Shakspeare tíhne spíše ku kratším veršům, an strašné zkomoleniny anglické nevydají dosti slabik. Bude se tedy v českém dramatě vyskytovati verš ve všech ukázaných schematech; hlavní snaha básníkova bude obrácena k tomu, aby většina veršů byla dle schemat (1 a (2, všechny ostatní však aby byly pouze výminkou. Pravidlem tedy trvati bude pětistopý jamb, ostatních útvarů bude tak málo, že jen stvrdí toto pravidlo; tak se konečně celé dramatické básni jednotný ráz zachová a dojem z jejího rozměru bude týž jako dojem z čistějšího snad jambu v jiných jazycích.

Uvedené verše ze stop dvojslabičných složené jsou v celku ony, kterých se v dramatickém básnictví literatur nám nejdůležitějších i u nás nejvíce užívalo. Verše ze stop troj- a víceslabičných jsou vzdálenější od prosté mluvy a proto vyskytují se řidčeji; zvláště však tehdy, kdy nálada odbočuje více k lyrice. Pak i umělejší útvary, i sloky jsou na snadě, jakž výše dotčeno jest.

Jiná otázka jest, má-li se drama vůbec veršem psát. Poněvadž forma zevnější je teprve v třetí řadě požadavkův a tedy při srážkách nejdříve obětována býti musí, stává se v případech, kdy k výraznosti mluvy, k říznosti látky a vůbec k realistické význačnosti („pravda, pravda!“) jednostranně se hledí, že spisovatelé zamítají mluvu vázanou, strojící jim tolik překážek; místo eposu píšou romany, místo ballad novelly, místo dramat veršo-

vaných dramata v prose. A tak se stalo konečně za posledních rokův oblíbeným zvykem vylučovat verš z divadelních kusů, ba viděti v tom jakousi zrovna „vymoženost“ nové doby. My proti všem těmto náhledům na základě aesthetiky formové prohlašujeme s celou důrazností: Drama jest především báseň a jakožto báseň vyžaduje též umělecké formy zevnější, proto jest pravidlo, aby drama, pokud chce býti dokonaným dílem uměleckým, bylo psáno veršem. Požadavek tento jde do hluboka, tak sice, že když nehledíme ku přímětkům scenu popisujícím, drama se nám představuje jakožto ladná osnova ucelených veršů; i když řeč jedné osoby v prostřed verše přestává, má týž verš v řeči následující dokonán být. Mimo to pokročil vkus náš ještě, žádaje, aby kdy veršem počato drama i veršem dokonáno bylo, totiž aby v něm nebylo složek prosaických. Nejsilnější námitku proti verši uvádějí prosaisté, že chtějí jen prospěti pravdě, ješto prosa jest mluvou života, že lépe karakterisuje a že je schůdnější, ana všemu odstiňování duševnímu lépe se poddává. Ale tato pravda jest jen část celého krásna; ta holá skutečnost ani není, co básník nápodobiti má, nýbrž má na ni v podstatných jen rysech upomínat, ostatně všechno očistit, zušlechtit, umělecky upravit, do výše ideální povznést, aby divák stále měl před sebou výtvor vysoké uměny. Tomu záměru však verš přese všechny ztráty v zápětí svém rozhodně napomáhá; on hodí se ku květnaté mluvě, obrazy a figurami naplněné a na základě té mohou zas povahy samy na podobu velkolepější vyvinuty býti, úplněji se vyjádřit. Jak by ztratila Antigona, kdyby svůj velebný vzdor měla vyslovovati prosou! O bezprostředném dojmu pravých a pěkných veršů na mysl posluchače jsme už několikráte mluvili, zde sluší jen zpomenouti na to. Dramata hodnoty trvalé za všech dob bývala veršována. To sice připouští se, ale namítávají prosaisté, že to bývalo, verš však že nyní jest už přemožené stanovisko. Nikdo prý nemluví veršem! To bylo za starodávna zrovna tak pravda jako dnes a přece Sofokles i Shakspeare psali veršem. Či myslí nynější protivníci verše, že tím řekli něco nového, pro dobu naši platného, — že ani dávní, velcí básníci nezpozorovali, jak se mluví v obecném životě? Právě že drama má býti poesie, pozvedá se mluva na patro vyšší — rythmus jest něco zcela znamenitého. Myšlenkové krásno jakožto takové nemá s rythmem co činit, — ale básní je teprv ve spojení se všemi živly, báseň vznikne, když ono se vysloví na venek, a při tom musí býti rythmus jakožto nutný součinitel dojmu. Jestliže tato

zevnější forma jest něco nevšedního, jest zajisté i myšlenkové krásno, v dramatě co v básni nám podávané, něco nevšedního, totiž idealnějšího. K tomu nevšednímu obsahu hodí se i vzácná forma, jest mu přiměřenější a tudíž přirozenější. Mimo to verš snadněji se pronáší než prosa, neunaví tolik an působí as tak jako hudba při pochodu oživujíc a nesouc po svém proudě část naší těžké hmoty. Za těmi příčinami ethos verše i veřejnému provozování dodává jiného rázu, důstojnosti a idealního vzletu.

Známe ovšem mnoho zdařilé drama prosou psané, ale při každém z nich obchází nás tatáž myšlenka. Je tam totiž všechno dosti nešené, věci, o kterých se jedná, vznášejí se v idealní výši, tak že by mluvu veršovanou dobře snesly, ba jí získaly. Ovšem musila by se mluva někdy rozhojnit, nádhernější a obraznější učinit, což by celku však nebylo na závadu. Obmeziti mluvu v dramatě na nejpotřebnější výrazy a známky není podstatě dramatického krásna přiměřeno. Což dím, že Shakspeare a Schiller, tito praví dramatikové, jakou plnokvětou hojnou mluvou vynikají, jak nádherně odívají svůj pathos — ti to činí až příliš: ale i Aischylos i Sofokles podobně činí. Ve francouzské literatuře jest ovšem věc jiná. Neboť předně vlastního verše Francouzi nemají, tam tedy verš v dramatě ani býti nemůže. Alexandrin čili domnělý verš tam se vyskytující jest jen řádka, která rýmuje s druhou řádkou, má sice své půvaby ale pro drama jest příliš neohebný i jednotvárný. Na druhé straně však francouzská prosa, zrovna v konversaci, má takové přednosti, je tak vytříbená a ohrocená, že surrogat verše marně se namáhá za ní. Proto ve francouzském dramatě jest prosa na svém místě, a ješto francouzské konversační drama nyní jevištěm ovládá, stala se i jeho forma vzorem a odtud i tolik protivníkův verše zplodila. Je to patrné nedorozumění.

Velebení formy nevázané jakožto prý oprávněného roucha výtvorů básnických není nic nového. Objevovalo se vždy v úpadku básnictví a bylo vždy zas pozdějšími zjevy překonáno. Drama-li veršem psané nyní prý nelíbí se, totě jen jednou z četných známek, že divadlo vůbec jest v úpadku. Ale krása je krása; krásný zevnějšek je sice věc vedlejší, ale přece se nám vždy bude líbiti lépe, než indifferentní. V případě, kdy prvého míti nemůžeme, spokojíme se ovšem s druhým také, zvláště, když nám vnitřní vlastnosti člověka dávají náhradu zaň. Nicméně idealem zůstane přec krásná duše v krásném těle. Že veršované drama má o jednu přednost více, ukazuje se neodmluvně i v tom skutku, že všichni bez rozdílu

pídíme se po překladech, které onu přednost originálu zachovávají. Kdyby byla řeč nevázaná jakous předností, zajisté by bylo snadno dosíci jí a pak by překlad nad originál předčil. Co všeobecně platí o celé říši myšlenkového krásna, pokud se vtěluje, můžeme s důrazem vytknouti také pro jeho zvláštní, jak někteří chtějí, nejvyšší útvar umělecký. Ze dvou dramat za okolností jinak stejných má drama veršované větší hodnotu. I vidíme také, že básníci někdy dramatickou práci původně v prose napsanou přebásnili do veršů, nikdy však naopak.

Rythmus nepotřebuje žádných jiných tajemností, mátě svůj účin; vždyť i v prose cítíme jeho mocnost. Jest velmi dobře známo, kterak spisovatelé v té věci se různí. Dobrý spisovatel i zde vyniká; mluvíme o spádech jeho prosy, o rythmické neb zas nerythmické prose a zvláště na koncích odstavců jeví se povaha rythmická jaksi sesílena. Proto musí i prosaista k rythmice hleděti. Chce-li chod mluvy své učiniti vážným, těžkým, bude užívati spondejův, daktyly z krátkých slabik zrychlují jej, jamby dodávají živosti, trocheje pádnosti. K závěrku pak užívá známých koncův veršových; nejčastěji se vyskytuje adonik, zkrácený adonik neb chorjamb, kretik i anapaest. Ovšem zde soudíce o rythmu hleděti musíme k oběma prosodiím; právě v prose české je znáti, že jednou z nich nevyjdeme. Některé ty pěkné spády jsou čistě přízvučné, jiné časoměrné, opět v jiných stopy časoměrné s přízvučnými se střídají, aby konečně v dalších splývaly v sebe tvoříce stopy závažné, těžkými a lehkými slabikami více rozrůzněné a zvláště k závěru vhodné. V českém zejmena takové stopy se vštěpují do mysli a ješto přízvuk na prvé slabice vězí, sešinují lidé obyčejně obě míry v jedno, tak že předpis rythmiky se obracuje v pouhý předpis, aby slova různé délky se střídala. Co pro veršotvorného básníka obsahují vodítka rozluky, caesury a přízvuku, to se prosaistovi přeloží v kázeň slov. Slovo příliš dlouhé je těžkopádné, nepohodlné, nepřehledné — proto vyhýbej se jim a jen málo kdy jedno připusť! Komický účin dlouhého slova snadno se vysvětluje. Slova příliš krátká rozsekávají proud zvukův, jeví však sílu a podstať. Nejlépe je prý střídati slova dvojslabičná a trojslabičná a prokládati je jednoslabičnými. Poznáváme v těchto větách stopu rythmiky; — neboť zde upravením slov jakási rythmika zjednati se má. Už ucho prosté to rozezná. Lépe zaznívají ku příkladu složeniny jmen, kdež kratší v druhém stojí místě, poněvadž rázněji zakončuje. Je to jen modifikace rythmického pra-

vidla, že lépe jest zakončiti zkrácenou stopou. Viz rozmanité složeniny jmen osobních. Které z následujících dvojic lépe se ucha dojímají: Svatoslav Jelínek (_ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑), Vladimír Dlouhý, Jaroslav Štúr, Karel Záruba neb Lubomír Dlask, snadno při prvním poslechnutí rozhodnout. Všeobecně: Dvě nestejně dlouhá slova ve spojenině lépe se vynímají; ze dvou nestejných zas lépe, když kratší slovo je na druhém místě. Čím delší jest jeden člen, tím spíše chceme druhý míti krátkým; Alexander Skočdopole a Jan Skočdopole; Jan Řezníček a František Řezníček zas ukazují doklad pravidla. To jest nápadno i známo každému, ba při udílení jmen vedle ohledů rodinných určuje i vkus konečné rozhodnutí. Než i v řeči všední ucho pozorné znamená tytéž zákony působiti, znamená úryvky veršův i celé verše. Ne zrovna řečník neb rozpačitý affektovaný pán, nýbrž muž lidu mluví rythmicky; jeho musíme poslouchat a zrovna všednost obsahu, ba sprostota někdy je důkazem, že to je z lidu, ale rythmus v tom rozhodně vyráží. Já jsem zaslechl sám: „Proč pak mi to pořád píšou? Já jsem už prodal a mám kurátora.“ Nebo: „Darebáku, já tě kopnu, až ti držku vyrazím.“ Nebo: „On si taky myslil, Bůh ví co“ — a tak podobně dále, celé verše trochejské, jambické, daktylské v řeči lidu . . Co se v lidu děje, co jeho mluvu zkrášluje, nemělo by se díti ve spisech? Zajisté, spisovatel snad na to nemyslil, ale v stati jeho zastaneme též celé verše, tu řadu trochejů bezúhonných, tam jambů, verš daktylský, verš anapaestický, zastaneme útvary, jež můžeme měřiti jednou nebo druhou prosodií, ba kdo vychází na tuto kořist, překvapován bude často. I celé hexametry časoměrné skoro bez nejmenší chyby vyskytly se mi při hledání. Nejmenší nouze jest pak o verš archilochický, o zkrácené poloviny šestiměru. Zvláště kratším veršům to platí. Uvoluju se v každém spisovateli pěkného slohu vyhledati bezděčné verše rozmanitých druhů, přízvučné i časoměrné, ovšem kratší spíše, ješto náhoda má zde lehčí práci. Vizme ty úryvky z prosy!

Promluv, abych tě viděl! jest archilochik; proč vy pořádně se nesmluvíte! jest alkaik desetislabičný; neb týž přízvučný: Však jsou ti rodiče všechno dali. Starý Dačický konče popis poměrů žalostných, volá: A tak odstup pryč ty slávo a svobodo česká — zda to neupomíná na hexametr? Přízvučné anapaesty a za nimi hexametr časoměrný jeví se v otázce mane vyslovené: „Kam náleží dějepis litera-

tury, kam dějepis vůbec v soustavném rozdělení věd? Adonik obou prosodií se vtírá zrovna přílišně; slyšet jej na trhu, v hostinci, v kostele, ve škole, ve schůzích tak často, že spíše než ho hledat, člověk musí míti pozor, aby se mu vyhýbal. Jakož obě prosodie vystupují o sobě, tak lze též v prose vyhledati verše, které se oběma hodí, pravé to tedy doklady pro princip kumulační; zvláště se stává při stopách delších, kdež hyporrythmie jest na snadě. Výrok: Ale víš příteli věrný! jeví časoměrné joniky menší, kdežto oběma principům vyhovuje paeon v prosté větě: Horlivě to neprovede v této zemi žádná, na němžto můžeme i pozorovat dotčený onen dojem vířivosti, co zvláštní případ zvukomalby.

Proto se velmi mýlí pánové, kteří, když odkryjou několik trochejů v jedné řadě, hned z toho činí výtku spisovateli. Co zaznívá veršem, to přece má svůj dojem určitý, má svou aesthetickou podstatu a nemůže býti nekrásným. Teprve verš špatný jest prose na závadu, ale ten jest i v básni nepěkný. Kdyby rythmus mluvy básnické byl tak dokonale prosy vzdáleným, odkud by se byly vzaly živly jeho? V řeči všední, v prose nalezáme už ty rozběhy, kterým někdy zvláště se daří, že i vyšší skok se zableskne. Vyspění prosy na verše jest jen důsledné slohování, tedy zušlechtění a umělecké upravení mluvy. Zárodek rythmu jest v ní, jak přirozeně nám dána jest. Může-li však jen to, co jest dokonalejší, býti vzorem méně dokonalému, pak zajisté ne prosa veršům, ale verš prose za vzor postaven jest. Jen tehdy, kdyby určitá forma verše příliš vynikala, buď častým opakováním nebo přílišným sesílením; nebo když je znáti patrnou dělanost, úmyslnost, čímžto do mluvy škrobený ton se dostává, jen tenkrát máme právo, jsoucnost verše prose vytýkati. To je zdroj známého klepu, že prý verš v prose nalezený jest libozvuku na újmu, že tedy prosaista musí takové vetřelce bez milosti potírat. Nikoli — jen přemrštěný, jednostranný výklad výstrahy mohl k takovému předsudku vésti. Když však i verš se vloudí, vždyť kdo prosu přednáší, má dobrý prostředek proti němu v jiném modním předsudečku: čísti verše vůbec tak, aby ani nebylo znáti, že jsou verši! Ajhle, zde může toho pravidla užiti zvlášť, na jednom ubohém veršíku se mu attentát spíše podaří.

Ještě častěji než verše celé vyskytují se zlomky jich v prapodivném někdy spletení; tu počátky, tam konec, onde prostředek — i místa, kdě není možná vytknouti ani nejmenší pravidelnost v průběhu slabik. V českém to je dosti vzácné: buď jedna, buď druhá

prosodie se vtírá, a co by podle jedné nebylo změřeným, objeví se snad změřeným býti podle druhé. Nad celými verši pak, nad zlomky jich i nad místy vší míry prázdnými vznáší se nejvyšší zákon rythmiky v prose, aby ona totiž všech těchto živlů užívala k zjednání pěkného spádu, rozdělovala dobře důraz i přízvuk, délku i krátkost vět, dbala lahody zvukův, odstraňovala zlozvuky: v tom záleží eurythmie její. Prosa je právě svobodnější než verš; proto jí říkáme řeč nevázaná. Svoboda její však nezáleží v tom, že jí celou spoustu rythmických útvarů zapovíme. Ač opravdu vyskytli se školometi, kteří dobroměrnost nevázané mluvy tak vymezovali!

To by jí teprv svázali! Právě naopak: Svoboda záleží v tom, že mně jest dovoleno všeho užívati; všech těchto vyčtených živlů prosaista se zmocniti může, a jen tehdy bychom vystoupili proti jeho podniku, kdyby přílišným užíváním jedné formy svou vlastní volnost obmezoval, do řeči tedy jednotvárnost uváděl, z kruhu prosy se vzdaloval, poesii přec se nepřiblížil. Vždyť teprvé, když útvar rythmický několikrát za sebou se vyskytne, stává se veršem; stojí-li tedy sám a vedle něho zase docela jiný, nevynikne veršovanost. V tom je tedy prosa volnější, právě nevázaná řeč. Více stejných veršů bezprostředně za sebou by porušovalo dojem z prosy, nebylo by na svém místě; ale jeden verš neb úryvek jeho sám o sobě stojící nepřináší prose ještě žádného nebezpečí. Na zvukové stránce prosy znamenáme také vlny, ale nepravidelné, totiž ani nejsou stejně dlouhé, ani stejně silné, ani stejnosměrné, nýbrž skládají spoustu vlnovou; prvky té spousty jsou však rythmické. Mohu říci, že rythmus v prose neustále se mění, v básni zůstává. I vysvětluje tato okolnost vznik pravidla, že prý v prose nesmí se ukázati verš! Kterak ucho citlivé a pro věci tyto cvičené v prose všechny útvary rythmické vyslýchá, nemůžeme zde dále líčiti; herci aestheticky vzdělaní a řečníci vědí o tom mnoho. V našem hledisku rozsáhlejším ukážou se jako ve zdroji svém všechny podrobnější pokyny a výstrahy: že prý rythmika prosy záleží v jakémsi tajemném užívání některých stop, neb v nemilosrdném vylučování veršů, nebo v něčem nevýslovném, v rythmice myšlenek a podobné. Nikoli, vše je mnohem jasnější!

O „verších“ v Bibli, o rozměru Igora, Zadonštiny, Rukopisu Kralodvorského, Čelakovského Ohlasu mohli bychom spíše s tohoto stanoviska rozprávět, nežli vyhledávati v nich jakousi prosodii. Tu dostává slovo „verš“ trochu rozšířený význam a sice jakožto malá složka mluvy nevázané, která se nám rythmicky líbí, ač není zákon

umělecký na ní přísně proveden, — a která několikrát za sebou bezprostředně se neopakuje; sic by vynikla co pravý metrický verš. Povstává tak zvaná rythmická prosa, rozuměj s dodatkem tím, že jest už násadou k veršům, předstupněm jakýms, od něhož pouze pokračovati třeba, abychom došli veršův. Tyto jsou u vývoji pozdější než ona, a proto vídáme, že spisy básnické překládají se dříve v rythmickou prosu, z nížto teprv veršový překlad pomalu se připravuje.

V celku můžeme říci, že věty v prose jsou delší; tyto periody rozmanitě složené, se svými vloženými a připjatými větami jsou co do stránky slovoskladné něčím umělejším než řady krátkých samostatných vět v básni. Poněvadž pak při pronášení hlasném těchto period odstiňování vět co do smyslů jich, kladení přestávek, sesilování a tlumení hlasu přichází do tohoto proudu také jistý řád zevně slyšitelný, říkává se obyčejně, že rythmus prosy hledati jest v myšlenkách jejích a ve stavbě period. Je o tom celá nauka; kterak mají částky periody býti rozestřeny a položeny, střídání a ukončení, přestávky v proudu myšlenek a pod. Než to vše už náleží dál, ježto se týká obsahu. Nepopíráme důležitost oněch pravidel, ba tvrdíme, že platí pro básnictví též, ale vedle onoho rythmu myšlenek má prosa ještě svůj rythmus zvuků. Podle toho spravuje se i účin prosy; můžemeť dojem rozměrů veršových stopovati až do ní, kdež jeho prvky a zárodky zříme.

## §. 38. **Harmonie a melodie hlásek.**

Teď bychom měli teprv jednati o harmonii zvukův, neboť v soustavě nauky jest místo její po dynamice. Předjetí stalo se jen za hlavním účelem tím, abychom mohli odbyti stať o spojování veršů, k němužto básnictví užívá živlů harmonických. Bylo nám probírati harmonii, pokud jeví se na zvukové stránce; co harmonie myšlenek a jiné přímé i přenešené názvy znamenají, náleží jinam, ono zejmena do krásna básnického.

Hlavním živlem harmonickým na zevnější formě básně ukázal se nám rým. Jestiť sice znamenitou okrasou, ale činíme z něho požadavek pouze relativní. Proti rýmovaným veršům stojí verše přízvučné bez rýmu a přece v plném smysle slova verše, změřené a lahodné. Můžemeť na nejkrásnější doklady v jazyce svém ukázati. Rým není nutný; právě má-li která řeč skutečnou prosodii přízvučnou, může strojiti verše bez rýmu. Jen kde rým jest abso-

lutně nutný, kde přízvuk slov není pevným pravidlem ustálen na určité slabiky, kdy vůbec prosodie upadá neb úplně mizí, vyniká rým vedle počítání slabik co poslední útočiště veršů, nabývá v těch kterých jazycích tím více váhy, „dělá sám verše“, verše prosodicky ovšem nedokonalé, z čehožto vznikl náhled, že rým k nedokonalosti prosodie nutně ukazuje! Náhled ten jest úplně mylný, totiž zahrnuje v sobě logický omyl často káraný. Jisto jest ovšem, že rým rozmnožuje požadavky a nová břemena básníkovi ukládá. V tom shoduje se vůbec s rythmem a s celou formou zevnější. Čím přísnější ta jest a čím lépe básník jejím požadavkům vyhověl, tím spíše může si na jiné straně něco dovoliti. Ne nadarmo mluvíme o básnických licencích. Ony snad porušují to neb ono pravidélko, ale vyrovnávají poruch svým druhým údělem. Básník se prohřeší často proti slovoskladu, proti konstrukcím vět, proti jasnosti řeči, ano i proti duchu jazyka, proti vodítkům, kterých všichni spisovatelé v prose svědomitě zachovávají — ale rythmus a rým udělují mu výsady. Mezi licencí básnickou a pravidlem jako vůbec mezi svobodou a uměleckostí vládne určitý vztah, skoro přímý poměr. Uměleckost jest nositelkou volnosti. Jen za milou cenu jiné zákonnosti rozměru, rýmu a lahody dáváme básníkovi celé množství rozmanitých výsad, kterých prosaista osobovati si nemůže. Jak nyní věci se mají, požívá básník tolik výhod u veršování, že rým asi je vyváží a takž můžeme říci, že v naší době básně epické a lyrické se rýmují, čili jiným slovem: vkus nynější předpisuje básníkovi v oněch případech rým. Poetika na tomto pravidle stojí.

Naše řeč jest prosodická, máme tedy verše bezrýmé i hájíme zde jejich práva. Ano, my můžeme verše způsobem tímto odstiňovat, nechávajíce je buď prostými neb přidávajíce jim ozdobu rýmu, čímžto vzniká v mluvě básnické rozmanitost nová, o níž jazyky neprosodické tuchy nemají. Však jedno i druhé má své místo: Když básník rozhodl se a rýmuje, nesmí zas v následujících verších rým opouštět, aby se snad za chvilku k němu vrátil. Toť byl by učiněný nelad. V obvodě volnosti vládne přece jistý řád předpisující, že způsob zevnější formy musí po celou báseň zachován býti, aneb, mění-li se, zase měniti se podle určitého uměleckého vodítka. Týž předpis vztahuje se i dál v obor správnosti. Když pro jistý útvar básnický ustálila se forma sloková s rýmy, vyžadujeme jí na každém plodě v onen útvar náležející. Zvláště rým tu dodává oné říznosti často uváděné, která představu naši o básni-

ckosti obsahu tak mile podporuje. Vkus je zde přísný, požadavky tyto srostou s pojmem onoho útvaru a vžijí se v mysl obecenstva. Tak žije v lidu našem „písnička“ co útvar slokový a rýmovaný. Když v příležitostech podobných sloka zmizí, cítívá se to jakožto porušení zákonníka zobecnělého. Když ještě nad to i rým opouštějí, vyskytují se verše dosti ledabyle stavěné, jest to pak patrný úpadek formy zevnější, proti němuž ustálený vkus protestuje. Básně beze slok, bez rýmu, bez prosodie blíží se prose, ale nemají té omluvy jako ona. Neboť prose klademe zas jiné požadavky. Jestliže básník odřekne se přísné formy a jen její výsady si ponechá, učinil si věc ovšem velice pohodlnu.

Jest sice námítka na snadě, že bez rýmu psali ti a oni. Pravda, než u mnohých, kteří tak psali, neshledáváme té krásy, jakou do nich jednostranní velebitelé kladou. Jiní zas nahradili nedostatek rýmu jinou přísností formy, tak na příklad v dramatice, kdež technika stran uspořádání a soustředění myšlenek sama jest už velice přísná. Ale v básni volnějšího druhu, kde se mohu rozpouštěti kam chci na vše strany bez obmezení, jsou na verš požadavky přísnější; tu chceme míti rythmus i rým i sloku. Sloka jest nové znesnadnění, ale báseň slokova stojí za to výše, má dokonalejší, úchvatnější, působivější formu.

Rým tedy jest pravidlem, případy, kdy se nerýmuje, jsou výminkou. V těchto výminkách psávali básníci i bez oněch zevnějších pout, ale naplnili svůj verš jinou lahodou, tak že zabavení touto krásou nepohřešili jsme nedostatek onen. Kdyby se však způsob tento in deterius rozšiřoval, aby totiž za rýmem ještě jiná „pouta“ padla, zejmena nenáviděná prosodie, kdyby básně bez rythmu, bez rýmu, bez sloky povstávaly, nastalo by z toho zdivočení básnické mluvy. Zde vězí nebezpečí „volných“ veršů! Veršování takové porušuje onu ladnou úměrnost mezi svobodou a uměleckostí a činí nepříjemný dojem. Pohodlnost a osudná zběžnost, nedočkavost a urychlování, jež nechtěly více píle věnovati nezbytnému formování, ukazují se zde v celé paradě své. Pusto a nevlídno jest v takové básni, všechno se rozlézá a neuceluje se dosti úplně. Básník zdá se jakoby byl maně přestal a že by k těm nedbalým veršům byl mohl připojiti ještě jeden, a zas jeden, zkrátka ony nečiní celek dosti upjatý. Takým veršem snáze jest psáti než pěknou prosou. Do té nemohu vlepiti všechno, co mi maně na mysl vtane, v ní musí všechno aspoň logicky býti zdůvodněno, kdežto ono bezpouté veršování jest jako tasemnice, jako

nedbalý tulák, který nikde nemá cíle a mohl by zrovna tak pěkně dále jít jako stát. Rým v básnictví novověkém posud vládne. Vezměme veliké vzory z epiky a z lyriky, shledáme ve všech přísnou formu, shledáme rým — s oněmi výminkami, na které však zas jinak přísněji hleděti dlužno, kdežto v dramatice rým něčím jiným se hradí. Též lid veršem představuje si řádky rýmované. Lid není sice autoritou v otázkách poetiky, ale významno přece jest, jak hluboko vžilo se povědomí rýmu do náhledů prostonárodních. Posud není na místě agitace proti rýmu. Rým snad zahyne, až přestane býti tak znamenitou ozdobou verše, až bude něčím krásnějším nahražen. Zahyne i parní stroj, až podaří se nám zapřáhnouti sílu elektromagnetickou, ale teď ještě pracuje pára. Tak sluší vážiti ty nezralé a pohrdlivé úštěpky nad rýmem pronášené. Zajisté ani verše není potřeba, i verš překonán bude a zahyne, až něco lepšího se vyskytne. Prozatím ještě žijí oba. Předjímaná smrt jejich na omluvu nedbalé formy jest jako výrok, že vše je marnost a že vše zahyne; mohli bychom k tomu přidati více, zahyne zajisté i prosa, i celá poesie, literatura, zahynou říše, národy i celá země. Kdo však nyní má co psáti, piš to buď dokonalou pěknou prosou, nebo skutečným veršem. Zbaviti se obtíží prosy a osobovati si výsady verše jest sice velice chytré, ale osudné.

Dodejme ještě zmínku o assonanci, alliteraci jakož i o hříčkách básnických na harmonii zvukové spočívajících, — a bude jednání o harmonické stránce na pouhém znění básně ukončeno. Co ještě zbývá, dodáváno bude v nastávajícím pojednání, v němž k melodické stránce a vůbec k libozvuku jazyka hleděti budeme.

Ješto samohlásky jsou složené tony čili zvěny (hlavní ton svrchními tony různě zabarven), může z poměru jich za sebou vystupujících vzniknouti krásno melodické, jakožto krásno probíhací na členech qualitami svými rozdílných. Každá samohláska už je vlastně útvar harmonický, an s hlavním tonem jejím znějí jiné tony současně, — je tedy obdobna tonu z nějakého nástroje hudebního. My zde držíme se výskumův fysikalních o zvucích jazyka, nikoli starého výměru, že samohláska je zvuk, který sám zní, souhláska pak, který jen s jiným pospolu zníti může; z tohoto odkazu podržujem jen stará jména ač nesprávná. Mnohá souhláska zní sama velmi dobře, a přece není samohláskou — však proto jsou zas grammatikové, kteří některé z takých souhlásek zváti chtěli do opravdy samohláskami, *l* a *r* na příklad; ty však nejsou hudebními tony, zvěnami — — proto nejsou vokaly. Jiní si

zas představují hřmotnost souhlásek nepřístojným způsobem nevědouce, co akustika za hřmot vykládá, ne totiž úplnou nejsoucnost tonův, nýbrž nelad v onom nejužším smysle jakožto nezachytitelné střídání zvukův tedy i tonův. Kdyby názvy „samo- a souhláska“ urobené podle německého nebyly tak zakořeněny, stáli bychom o to, zavésti za ně názvy jiné, správnější a výhodnější. Neboť kdo musil více mluviti o samohláskách a souhláskách, ví velmi dobře, kterak se nádherná ta slova v ústech pletou. I nepomůže, než užívati ob čas názvů latinských.

V českém máme pět čistých samohlásek a dvojhlásku *ou* — nic více. Ješto samohlásky dobře se zpívají, leží v tomto skutku veliká část zpěvnosti. Nemusíme totiž zpívajíce namáhati se, abychom pronášeli všelijaké ztemněné samohlásky, kterými angličina i němčina oplývají, které i francina i ruština má; nýbrž stojíme zde jako Italiani, mající touže stupnici samohlásek čistých. Zpěvnosti to napomáhá sice, ale s druhé strany nelze upříti, že v jiných jazycích, které připouštějí více samohlásek, je zas větší hojnost prvkův a tím už dána možnost rozmanitějších útvarů. Když vedle *i* vystupuje též *ü*, vedle *e* též *ö*, a p., nejsou to hlásky tak zpěvné, ale mají také svůj půvab a rozmnožují řadu samohlásek. Co tedy jazyku na jedné straně se nedostává, druhou se mu nahrazuje.

Avšak i zpěvnost samohlásek má své stupně. Nejladnější ze všech jest *a* povstávajíc nejsnadnějším ustrojením mluvidel; proud vzduchu z plic hnaný způsobuje v hrdle *a*, an zatím ostatní částky ve své nenucené přirozené poloze setrvávají. *a* jest jaksi středohláska, od níž jdou dvě řady, $\begin{matrix} & a & \\ e & & o \\ i & & u \end{matrix}$ samohlásky jasné podnebné) *e*, *i*, temné (retné) *o*, *u*, kteréž už tím samým označeny jsou v postavení svém ku zpěvu: jasné samohlásky jsou zpěvnější, tak že skoro pořadí populární *a*, *e*, *i*, *o*, *u* naznačuje i stupnici této vlastnosti (stupnice zpěvnosti samohlásek). Podle toho, která z obou řad má převahu, bude i ráz vokální jasnější nebo temnější. Že v citoslovcích radosti mají převahu hlásky jasné, v citoslovcích bolesti hlásky temné; že národové vážní mají ve svém jazyce více *a*, *o*, *u*, lehkokrevní a veselí *e*, *i*; že tři základní hlásky lze přivésti v obdobu s trojicí barev kardinalních, a ještě jinými trojicemi, každou hlásku pak hojnými slovy vylíčiti: tyto a podobné pokusy mají sice zrnko pravdy v sobě, zabíhají však brzo v úplnou mystiku hlásek, kdež blouznění více než zpytování vede slovo a vládu.

Vedle samohlásek tvoří u nás slabiku též polohlásky *l*, *(n)*, *m*, *r*, a sice méně zpěvnou. Odtud můžeme tedy sestaviti řadu samohlásek: *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *-l*, *-m*, *-r*.

Pokud ku čistotě, jasnosti a zpěvnosti hlásek přihledáme, budeme se kloniti k levému konci. Vlaština, známá co jazyk zpěvný, má onen jasný průzor samohlásek. *a*, *i* se objevují víc než *u*, a slabiky s *-l*, *-m*, *-n*, *-r* tam ani nejsou. Přirozeně bude stanovisko zpěvnosti čeliti proti nezpěvným polohláskám — a skutečně jsou zpěváci největší nepřátelé jich. Co v českém tyto slabiky ještě více znetvařuje jest, že jsou vždycky v slabice kořenné, tedy obyčejně na přízvučné, silné, čímž jejich hrmot a nezpěvnost ještě odporněji se vtírá; *trvá* zajisté vyšinuje svou polohlásku víc než *vítr*. Časté vystupování těchto poloslabik ruší zpěvnost českého jazyka a dodává mu drsnosti. Nemusíme se ani chytati zobecnělého výroku: *strč prst skrz krk;* on není tak nesmyslný, ani tak nemožný jak se mnohým Čechům zdá; je to věta řádná, má svůj smysl a není slátána, nýbrž přihodí se, ji slyšet v životě — absit omen! Karakteristická ukázka čili specimen zůstane — však i jinde máme ukázek dost: také věty *chrt zmlkl*, *vrch vlhl*, *trs zmrzl*, *vlk prchl skrz tvrz* a jiné podobné témuž účelu vyhovují.

Bez ohledu k větším útvarům platí zde pravidlo: Jako tíhneme k užívání samohlásek nejjasnějších, tak se obracujeme proti nezpěvným polohláskám; jako ony co možná rozmnožiti, tak tyto co možná obmeziti hledíme, zvláště aby se jich na jednom místě ne příliš mnoho nakupilo. To jest jediný východ z rozpaků těch; někteří spisovatelé namáhají se buď ony případy neviděti, nebo prohlásiti je za libozvuké, nebo příhanou stíhati toho, kdo na ně poukáže. Ani jedno, ani druhé, ani třetí nepomůže; nezbývá než uznati, že v češtině někdy neobyčejná drsnost nás nemile se dotýká, — z čehož však hned vyplývá povinnost, aby spisovatelé i řečníci hleděli tuto drsnost odstraniti; jiná pomoc není. Jestliže *i* se rozmohlo příliš nad ostatní samohlásky, nuže všímněme si toho a uskrovněme počet jeho: *miliji* už dávno říkat nemusíme. Zvlášte kdy *i* mezi ostatními *i* stojí, rádo se změně podrobí. O jiných samohláskách rovněž tak, pokud by se množstvím svým roztahovat chtěly. Podobné a nic více platí o polohláskách, tedy ne zbůhdarma a bez potřebí jich počet rozmnožovat! Proč ne raději *trest* než *trst?* Není-liž lépe říci: *on čeť (četl*, ale nevysloviti *l)* místo *on čtl?* Míti v uchu a užívati slov *selka* (sedlka), *jabko* (jablko)? a tak v jiných případech, kde pravopis a výslovnost se roz-

cházejí, — kdežto básník má vždy k této zřetel míti! Proč ne raději říkati s lidem *zmrz'* místo vysloviti obě slabiky *zmr-zl.* A tak vůbec pišme to perfektové *l*, ale v hovoru nepronášejme ho; básníci zas reflektujtež ku příkladu tomu a nepočítejtež psané *trhl, kladl, nesl, četl* a podobné za dvojslabičné, nýbrž za jednoslabičné.

Někteří zavedeni jsouce neodmluvnou nezpěvností polohlásek tuze daleko smýšleli o to, kterak by se v případech skutečných všinutím úplné samohlásky odstraniti měly. Někdy to jde — ku příkladu proč by nemělo se raději psáti *charpa*, jak někde lidé říkají, místo *chrpa?* Jindy však by to bylo násilí jazyku činěné, kdybychom vpravovali *e* neb *i*, neb *o*, neb *u: Pilzeň* místo *Plzeň, perst* m. *prst, sordce* m. *srdce, mlučí* m. *mlčí.* Neboť všinutí samohlásky změní ještě jinak celý ráz slova, zejmena quantitu slabiky. Když v řadě slov: *brká, drká, frká, hrká, mrká, srká, trká, vrká* všineme *e*, aby příslušně povstalo *berká, derká, ferká, herká, merká, serká, terká, verká* — změní se předně karakteristický zvuk, tedy ráznost, pravdivost utrpí: *dernká* je něco jiného než *drnká* — zvukomalba zmizí, a tak by bylo i ve slovích *cvrnká, scvrklý* a p. Za druhé slabika sama se prodlouží. Ve slově *tr'ká* je *tr* rozhodně krátké; jakmile před *r* položíme *e (terká)*, vznikne posice rozhodně silná, slabika prvá tedy bude dlouhá. Obojí ohled stojí proti ohláskování tomuto slabik polohlasných. Zvuk význačný se sice také změní, ale aspoň trvot zachová při druhém způsobě, když hláska se všine za polohlásku: *mlučí* = *mlčí*, podrží svůj svůj trvot, kdežto *mulčí* by jej změnilo. To jsou příčiny, proč podobné návrhy několikrát z vážných stran činěné, od básníkův i pěvcův, nepronikly. Slovo *srdce* zpěvným není, proto málokdy se s ním potkáváme v básních pro zpěv určených — v textech operních, kde mohou, kladou místo něho slovo *láska*, kteréž byť sebe častěji se objevovalo, aspoň zvukem svým znova lahodí a vždy dobře se zpívá. *Srdce* nezní pěkně ale silně a řízně, má svůj ráz ostrý, kdežto *serdce, sordce* nám příliš roztažené připadá, ta první slabika je příliš rozšmatchaná, affektovaná. Jak si zpěváci u výkonu vypomáhají, jest jejich věc, již tedy nemusíme vyšetřovat. Mnohý z nich by arciť zavedl místo „*srdce*“ tak často potřebného zcela jiné slovo, které krásami oplývá a při pojmu nečastém neb neaesthetickém ladem leží.

Než polohlásky rozmnožují přece řadu samohlásek — a mimo

to mají svůj úkol význačnosti. Těmi dvěma věcmi se musíme potěšit: ony dodávají rozmanitosti a říznosti. Nejplatnější útěchu však shledávejme v tom skutku, že těch poloslabik je přece v češtině málo, zejmena u porovnání s němčinou, kdež substantiva i slovesa (Webr, Menschn, sprechn) mluvu jimi zaplavují. Jako jest poloslabika nedoplněna, tak s druhé strany dvojhláska slabiku přeplňuje a činí dojem přiměřený hojnosti hlasové. Soubor všech rozdílných samohlásek v jazyce čili jeho vokalismus podlehá soudu dle formy mnohosti. V řadě jich pak máme prvky k rozmanitým útvarům. Opakování téže samohlásky plodí jednotvárnost, střídání jich plodí melodiosnost. Odtud plyne vodítko tak zvané melodie v řeči, pokud se obmezuje samohláskami. Nehledě k jejich vlastní pěknosti nebo příjemnosti mají se vespolek střídati, — jako tony v melodii, jako barvy v obraze. Co v některých soustavách nazváno harmonií vokální jest vlastně monotonie, neboť harmonie při totožnosti nevzniká. Pravidlo melodie má pak mnoho zvláštních podpravidel a důsledků. V českém jazyce zejmena zaznívá taková střída samohlásek, že si ani lepších dokladů přáti nemůžeme; tu přirozený material vlastního jazyka přichází spisovateli vstříc, vyžaduje pouze věrnosti a trochu taktu, aby ve mluvě spisovné také platnosti došel. Nejlépe se ukazuje v prostém hovoru lidu a v pravých verších; tu můžeme z věty vytáhnouti samohlásky její a obdržíme řady jako následující: *e-a-o-u-a-i-e-i-o-a,* neb: *a-u-o-i-a-u-e-a-e,* neb: *i-o-i-e-e-u-u-o-o-e.*

Jaká to zvučivost u porovnání se střídou samohlásek v německých větách; tu samohláska vystupuje v slabice kmenové a v ostatních skoro vesměs *e* nebo polohláska, cožtě zvlášť znamenáme ve verších složených ze stop dvojslabičných. Vezměme k tomu konci něco velmi známého a oblíbeného:

| | |
|---|---|
| *Freude schöner Götterfunken* | *eu-e-ö-ę-ö-ę-u-ę* |
| *Wir betreten feuertrunken* | *i-e-e-ę-eu-ę-u-ę* |
| *Radosti, krásná bohův jiskro* | *a-o-i-a-a-o-u-i-o* |
| *Vstupujem ohněm opojeni.* | *u-u-e-o-e-o-o-e-i.* |

V německém textu jen dvě bezpřízvuké slabiky mají *e*, ostatní docela jen němé e (ę), totiž jsou poloslabiky (en, er); — v českém však všechno vyplněno čistými celými vokály v nejlibějším proudě rozmanitosti. Odtud ona známá vada ženského rýmu v německém, kdež druhá slabá slabika má skoro vždy pouhé e neb jen poloslabikou jest: Klagen — sagen; tím jí a rýmu samému zvučivosti ubývá jakož i rozmanitosti, tak že melodie hlásek tak nevyniká.

Podobně ve francině; poněvadž poslední slabika slova silněji se pronášívá, může druhá bezpřízvuká, k ženskému rýmu potřebná býti toliko němé *e*, které se v obyčejné výslovnosti zamlčuje, zde však pronáší (mère, aime, naissance). I pravíme právem: ženský, vůbec víceslabičný rým jest v českém zvučnější a melodiosnější.

Melodii vokální zvýšenou měrou čiti jest v rýmu, poněvadž rýmovací slabiky už stejnozvukem svým v pozornost naši se vtírají. Střídání vokálů vytkli jsme už onde (str. 421), kdy předjímajíce rým co harmonický živel vůbec rozmanitost jeho zvukův požadavkem jsme učinili, čili jiným slovem, k harmonii má přistoupiti melodie. Požadavek platí však i dále, a básník též v prostřed verše musí jeho dbáti, aspoň negativně, aby nehromadil hlásky stejné. Mistři jazyka dbali i v prose věci té a docílili týmže prostředkem vedle jiných prostředkův oné lahody, která právem se velebí na plodech jich. Snad by i mnozí z našich spisovatelů dali se unésti k takové dbalosti, kdybychom prozradili, že tak činili a činí prosaisté francouzští a Heinrich Heine.

Nyní přichází otázka střídání samohlásek se souhláskami. Jejich poměr co do čísla je znám; vokálů je méně než konsonantů. Za příčinami patrnými, jichžto zde vykládati není potřeba, platí slabiky otevřené za zpěvnější, ačtě s velikou stupnicí rozdílů; slabiky zavřené, jak už název hlásá, jsou uzavřité a tím spolu pádnější. Všeobecná norma mluvy odtažená ze zpěvnosti, aby vokál vždy následoval po souhlásce, je příliš úzká. Nicméně kde se tomu jazyk blíží, dokazuje to o jeho zpěvnosti, ač nikoli o celé kráse. Odtud sluší posouditi pokusy Vinařického a jiných, skládati básně, „kde vždy jenom jediná se střídá zvučka po hláskách“. V takových básních byla by polovina všech objevujících se zvuček vokály, druhá polovina konsonanty. Všeobecně tomu není tak, ani v italském ani v českém jazyce, budiž tedy ona norma jen svrchní limitou. Hranice však může oběma směry býti překročena; přeplnění souhláskami mluvu činí silnou až drsnou, samohláskami měkkou až rozplývavou. Cokoli se o poměru mezi oběma druhy hlásek povědělo, má tím více hodnoty, čím více opírá se o fysiologické skutky. Obdoby samohlásek s měkkými částkami těla (s tukem, svaly), nebo s principem ženským, souhlásek proti tomu s pevnými částkami (s kostrou, svazy) nebo s principem mužským; nebo výrok, že ony jsou nositelkami citu, tyto myšlenek a podobné poznámky mají zrovna tolik ceny jako karakteristiky ještě podrobnější, které prvotné vokály (a, i, u) přivádějí ve srovnalost

s kardinalními barvami (žluť, červeň, modř), nebo se světlem, teplem a chemismem, a odtud výroky velmi líbezné a duchaplné provádějí. Obdoby více méně správné, zdánlivé styky a daleké vztahy lze ovšem mezi věcmi nejrůznějšími vyslídit (*σύμπνοια πάντα*), a živá fantasie každý podobný zásvit rozdmychá na celou hvězdu pravdy. Každou zvučku činiti krásným znamením čili symbolem nějaké hotové ideje, jest patrný přechmat; symbolika hlásek má jen skrovné oprávnění a zabíhá stále v nevědecké tajnůstkářství, v němžto není možná docíliti shody. I ti, kdož v symbolice té si libují, žasnou nad růzností výroků o téže hlásce činěných. Známo, že básnické mysli už popisovaly každou hlásku, vokály i konsonanty, jako celou mnohotajnou osobnost: původ její, vývoj, dojem, úkol i účel — — aesthetické to zábavičky; mystika barev, mystika čísel má svou protihru v mystice hlásek.

Ještě nejspíše se podaří popis quality jednoho smyslu qualitami druhého smyslu, míjí se však se zdarem, kdy chce vnikati do podrobna. Všechny podobné výrazy týkají se nějaké vzdálené, domnělé neb skutečné podobnosti, jsou tedy metaforické, překvapují někdy vtipem svým, směloství svou, ale nesmějí brány býti do slova. Tak říkáme ostrý ton, jasný hlas, křiklavá barva, — a můžeme i říci, že *i* má do sebe něco ostrého, hbitého, pronikavého, *e* něco měkkého, neurčitého, *a* něco klidného i pohodlného, *o* něco okrouhlého, *u* něco hlubokého, temného, — ale mluviti o přítulnosti, bolu, strasti, bídě, svatosti, už by přesahovalo meze popisu. Podobně kvete líčení souhlásek. Jak rozdílný hřmot jest *r* a *s*, jak význačné jsou oba a co všechno může živá fantasie do nich naklást! Mohli bychom probrati každou jednotlivou hlásku a mnoho slov nadělati o její povaze. Malou průbu toho poslyšme: „Svět: *s* vše spolčující, sbírající, *v* věčné chvění a život, *t* stálá jednota a pevnost; — Bůh: tvořící velebné ze sebe vycházeňí znamená *b*, všudy přítomné vání moci jeho *h*, a nevystižnou hloubku bytostí jeho *u*.“ Že ostatně pravé vědecké zvukosloví mnohé zajímavé pokynutí dáti může básníkovi neb stylistovi vůbec, rozumí se samo sebou; ono však náleží ne do poetiky, nýbrž do mluvnice.

A tak jest řeč — odtud pojímána — řada slabik snadno pronášených; tony složené prostupují fragmenty lehkých hřmotů, které mezi oněmi nejpohodlnější přechody zjednávají. Slabiky sestupují se ve skupiny slov, slova ve skupiny vět, věty pak v myšlenkové celky. Takový celek (báseň, rozprava, pojednání) jest tedy jasně rozčleněn čili artikulován, totiž rozeznáváme členy jeho

a zase členy těchto členů až do posledních prvků, které také viditelnými známkami zachytit a určiti můžeme. Terminus členěnosti sluší tomu celému zařízení; v posledním zřeteli však visí na rozlišení mezi vokály a konsonanty, i na zřetelném rozeznávání jednotlivých zvuků jich zase mezi sebou. Nechť bychom tedy mluvili o řeči zvířat — onať vyjadřují také duševní stavy slyšnými známkami — artikulaci jí upíráme. Nejen že v ní nenalezáme slov co známky pojmů, nýbrž ani samohlásek a souhlásek; ale lze o ní mluvit, jako mluvíváme o hudbě přírody.

Souhlásek je víc než vokálů. Všeobecně tedy patrno, že spíše setkají se dvě souhlásky než dva vokály. Stane-li se toto, povstane průziv čili hiat, jakési přetržení proudu hlasového. Pokud jest výslovnosti pohodlné na závadu, lid jej odstraňuje. Jak si při tom pomáhá, vypisuje mluvnice. Způsoby ty grammatici našemu lidu horlivě schvalují, ale sami si rady nevědí při důtklivém hiatu na příklad: „mluvilo o oku“. Nicméně má spisovatel dosti prostředků v rukou k odstranění průzivu moha psáti budem i budeme, dál i dále, stát i státi, už i již a p. Odstraňujme tedy hiat, ale přiznejme se, že nám vlastně málo překáží; ano lze říci, že my hiat sneseme. Čeho více dbáti musíme, je sběh souhlásek, v němž kryje se osudnější nebezpečí. V celku hrůza hiatu jest k nám přenešena odjinud, pěstována dle cizokrajných vzorů, tedy dělaná. Viz ostatně, co o tom řečeno na str. 217. Jak už tam podotčeno, může elise, ačkoli zpěvnosti napomáhá, někdy nad míru vyniknout a verš podivně zkomolit; tak na příklad verš:

*Fior, fronde, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi*

má patrně 16 slabik, ale metricky se jich musí počítati toliko 11.

V řadu konsonantů (konsonantismus) mluvnice přivádí několik rozvrhů podle rozličných dělidel, zejmena podle jakosti zvuků jich a podle částek mluvidel, kterými je pronášíme. Symbolika dává vznik všelijakým popisům jich a konečně lze je také spořádati zřetelem blíživě oekonomickým, totiž jak poddajné a snadné jsou u vyslovení. Tu by stály na prvém místě polohlásky *l* a *r* a za nimi následovaly ostatní až k ostrým němým a složeným, ač stupnice ta pro výkon, pro básníka i řečníka, jest dosti lhostejná. Stává sice rozdíl mezi konsonanty i v té věci; vidíme jej na cviku pěveckém, kdež volívají zajisté *la-la-la* . . . pro tony různých výšek raději než *ba-ba-ba;* případ ten je však abstraktní, cviku běží jen o materiál netečný co podklad pro hudební ton i snesl by též samé stejné slabiky. V mluvě však musí slabiky různé býti. Teprve

když jedna souhláska příliš často vystupuje, vzniká nutnost, proti jednotvárnosti míti se na pozoru: jako zas na druhé straně touha po hláskách, kterých nemáme, nebo po hojnějším vystupování jiných. Vyčítávalo se nám, že máme mnoho *r*. Vizme ukázku význačnou, tak opravdu vzatou z jádra mluvy, totiž „Modlitbu Páně," jež obsahuje v několika větách celý názor světa i nejhlavnějších potřebností člověka se dotýká; hodí se tedy před jinými za skutečnou průbu. V českém Otčenáši jest jediné *r* a to ještě v slově (k r á l o v s t v í), jež prý pochodí z německého K a r l. V Otčenáši německém jich jest 17; toto množství jest povážlivé, nikoli snad jakost hlásky té. Nám se tedy spíše dělati může výčitka, že máme málo *r* — viz i písně lidové, přísloví a průpovídky: jak pěkně *r* samo o sobě zní a rázu dodává, shledáváme právě tam, když po několika verších bez *r*, na příklad v písni „Andulko," najednou vpadne: „j á v á s m á m r á d!" — Podobně má se s *ř*, jež hlavně bývá terčem stížností domácích i cizých; objevuje se po skrovnu, v Otčenáši jest také jedinkrát (ve slově p ř i j d), a v těch případech nevadí, ano jest pro češtinu karakteristickým, jest jakýmsi dokladem samosvojnosti. Jen kde se jich sejde tuze mnoho, vyniká vřískání; vystupují-li v sousedstvu ještě sykavky, kterých máme nazbyt, stává se věc povážlivou a tenkrát platí výstraha, nehromaditi zvuků těch ale obmezovati je co možná. Mluva lidu zas dává zde jasné pokynutí: lid říká: „b e r e č t y r y ř e č i", mnozí písemníci chtějí, aby se říkalo: „b é ř e č t y ř i ř e č i." Co je pěknější, sluchu se neskrývá. Že prý se také říká t ř i a ne t r y; platí-li však analogie z trojky na čtverku, proč by neplatila směrem opáčným? Kdyby lid říkal t r y, nebylo by zrovna neštěstím. A mluvozpyt? Ten pravý vědecký dokazuje právo živého jazyka; ne všude, kde by ze staroslovenčiny vyplývalo pravidlo, abychom říkali *ř*, říkáme je. Vůbec jest pravidlo jen pravidlem a snáší odchylky, kde běží o libozvuk. Nechť by se grammatici proti takovým odchylkám stavěli, pokud si jich dovoluje spisovatel o své újmě: jakmile může uvésti na doklad zvyk lidu, nepáchající při tom žádnou podstatnou chybu, jest dostatečně ozbrojen. Ještě pádněji se rozdíl ukazuje v druhé osobě jednočtu; b é ř e š, p é ř e š, d é ř e š místo b e r e š, p e r e š, d e r e š těžko se básníkovi píše, a ježto dialog může v každé živější básni zazníti, jest mu nebezpečí přílišného sykání a vřískání tím bližším, zejmena však dramatikovi, jenž tudy větší roj sykavek proti sobě státi vidí. I má zde poetika povinnost žádati, aby básníci obmezovali počet sykavek a vřískavek, aby v posloupnost souhlásek

rozmanitost uváděli a zejmena vyhýbali se všem hromadám konsonantův trudno vyslovitelným. Nejsou však všechny stejné drsnosti; právě některé dodávají síly, ač vyslovujeme je snadno. Není potřeba theoreticky vyměřovati jich konstrukci, pouze pravidly takými žádný skladatel by nevystačil, kdyby neměl bližšího prostředku, který okamžitě slouží, totiž jemný sluch. Tak na příklad skupina *str*, neb *skr* žádnému jazyku obtíží nečiní a jak pěkně s ní dělají se slova: strom, skráň a j. Podobně na konci slov *st, sk* a jiné jim podobné skupiny (vlasť, dlask). Obsahují-li slova dlouhou samohlásku neb dvojhlásku (klást, poušť), zaplňují pak prostor slabiky co možná neúplněji, zaznívají libě a rozmanitě takto činíce dojem nádhery a síly. Pěknými sběhy souhlásek a dvojhláskami slynou jednoslabičná slova v angličině i v němčině, odkudž i jejich mužský rým tak znamenitým býti může (Traum, drang — strong, bound, hours). Ve slovanském máme sice také ukázky podobného rýmu, ale máme jich málo, tak že v celku mužský rým v germanských jazycích nad náš vyniká.

Toto však jsou prvky jen, ze kterých básník mluvu svou skládá. Kategorie správnosti na něm vyžaduje, aby v zevnějším znění díla svého nic nepáchal, co běžný vkus uráží. Všechny drsnosti v jazyce záležejí v tom, že mluvidlům našim více se ukládá, nežli za určitou dobu dovedou zmoci. Výslovnost hlasitá a nenucená potřebnou mezi nejlépe projevuje. Správnost má svůj tribunal v lidu samém. Lid nemluví co jeho mluvidlům obtíže činí a proto mluva lidu našeho jest mnohem lahodnější než ona mluva, kterou dle spisovného ustálení pronášejí jednotlivci jednostranně učení. Podobně český jazyk bylby mnohem drsnější, kdyby se řídil podle některých svých básníkův, i proslulejších, liberalních či spíše laxních, nebo podle pedantův. Okres a hranice, ku které svoboda sáhá, je docela jasná: Co by lid sám neřekl, zlozvuk, jenž v jeho mluvě ani vyskytnouti se nemůže, naprosto nemá básník, řekněme raději spisovatel vůbec podnikati. Výstraha tato snad zdá se zbytečnou tomu, kdo v statistice našich spisovných zlozvuků není honěn. Kdo se jich všímá, neshledá ji nevčasnou. Není dílo příjemné uváděti doklady, ba často za zlé se vykládává. Ale kdo více škodí, ten kdo páchá věci podobné jako: „Náškrty zemí, načrtl František Řezníček," nebo kdo je haní? Podle nynějšího školského návodu, dle něhož musí žáci vyslovovat i perfektové *l*, četli by: na-čr-tl. Což místo náškrt nemáme nákres, nástin, nárys obrys, a j.? Proč věstiště, chřestoviště, těžiště do mluvy

spisovné uváděti, když máme lepší slova, nebo malou změnou ona slova upraviti lze? Nejvíce obtíží činí mluvidlům hřmoty rychle po sobě následující, tedy skupiny souhlásek. Odtud výstraha, abychom nehromadili souhlásky přes určitý počet, zvláště kdy se spolu nikterak nesnášejí, nebo při násilném vyslovení nebývalou stvůru zvukovou plodí. Jestliže básník napíše Bouř v mně, ač s žalem, v zmdlené ruce, prohřešil se proti správnosti, proti výslovnosti lidem ustálené, jenž by řekl: bouře ve mně, ačkoli se žalem, v zemdlené ruce. Nedopouštěj se tedy zlozvuků, kterých by prostý lid sám nepáchal. Víc než dlouhá skoumání o povaze a vzniku hlásek pomůže úmysl vyhýbati se zlozvukům: sluch náš je zde vůdcem věhlasným, neboť není tak pokažen, aby šeredy neznamenal a k hříchům akustickým netečně se choval. Úmyslem i svědomitým výkonem jeho zjemní se vkus a znenáhla ony lahodnější způsoby vejdou v pera i v ústa. Zmínil jsem se o té věci v Kallilogii, k níž odkazuju; položeny tam i některé doklady zlozvukův novočeských. Mohl bych seznam jich valně rozmnožit a zrovna ze sadů nejnovějších, kdež v povrchní manýrované nádheře vřískavý koukol se rozbujel. Kolikrát jsem přál veršům jako:

*Již střásl slzu z řas*

pláštík milosrdného zapomenutí. Nebude tedy nikdo horliti, že poetika vyhledává zlozvuky českého jazyka. Však byť bychom z vyhledaných více jich sem položili, stalo by se tak jen na výstrahu. Kladný protijed na ně jest sbírka písní lidových. Tam podobných veršů marně bys hledal, nemělo by jich tedy ani v umělém básnictví býti. Onoť stojí výš; zjemnit a zlahodit mluvu budiž umělému básníku cílem a nemůže-li básníky lidu překonat, pod jejich hladinu neklesej. Zhoršuje-li mluvu, ať raději básnění nechá, sic kuje jen zbraň proti mateřštině své a dobrou příčinu dává nepřátelům jejím. Táhne-li se jazyk náš přirozeností svou k věcem tak ošklivým, jest povinností vyvolených, aby tuto přirozenost bedlivě měli na pozoru, aby ji ostříhali, šlechtili, ladnili. Básník nejen měj výstražnou hranici v básnictví lidu, nýbrž hleď se povznésti nad něj! Básník má býti původcem nových libozvuků, nikoli nových stvůr a nebývalých dokladů drsnosti. My jakožto členové společnosti musíme si k vůli ostatním členům také ukládati jistá pouta, dbáti způsobů, slova i zevnějšek svůj upravovati — a tak má spisovatel dbáti svého velebného nástroje, aby, buď obsah jakýkoli, forma zevnější pěkná byla, tím spíše pak, čím obsah je znamenitější. Nekážeme křižáckou válku proti všem ř

a proti každému kmenovému *dr, sr, tr, pl, bl:* kde je jazykem přirozeným dáno, zůstaň! Však básník všechny rozpory má hledět vyrovnati; že jich nemá rozmnožovat už podle prvního vodítka vysvítá, a kde se nemůže drsnosti vyhnout, tam ji má provázeti věnem jiným, zdůvodniti ji jaksi, ukázati účel její, karakteristiku, hloubku, sílu, zkrátka navoditi vyrovnání, aby se drsnost sama stala prostředkem libozvuku zvětšeného a tím se omluvila. České *ř* má mnoho nepřátel, ale nelze upříti, že jest pro naši mluvu velmi význačné; můžeme míti něco apartního, ale odporným se stane *ř* teprv tedy, když jich básník nahromadí. Máme tedy stran zvukových živlů především pravidla záporná, která zakazují, aby básník nepáchal zlozvuků, a kdekoli se zlozvuk přece objeví, aby jej jakýmsi způsobem vyrovnal. Oba předpisy lze zahrnouti v jeden, jenž obsažen ve slově: odstraňování zlozvuků!

Jsou však kladná vodítka, která básníkovi přímo přikazují, aby byli původci nových libozvuků. Podle formy souhlasu, jednoty v rozmanitosti: jazyk jejich má míti harmonii a melodii. Positivní snaha k tomu jde, aby všechny zvučky se střídaly co možná a přece ladné skládaly skupiny; tu jde básník nad niveau obecného mluvení a strojí v jazyce svém útvary netušené, které krásou svou znalce neznalce překvapují. Tak to má býti, že když chceme poznati jazyk cizý, sáhneme ku básníkům, — tam shledáme vrchol zvukové krásy. Ani by si nepomyslil soudce nedouký, jaké kombinace skrývají se v nádherném materiale jazyka českého, co z něho lze vylouditi vzdor všem drsnostem, jejichžto jsoucnost také popříti nechcem. Jako skladatel hudební z nynějších nástrojů vedle libozvukův už známých může zjednávati nejrůznější půvaby, překvapující sestavy, lahodnosti a barvy orkestrální, tak i básník zvukomocný z orkestru svého jazyka podniká zázvěny přímo nebývalé, skládá pravou hudbu, — někdy změnami a sestavami na pohled nepatrnými — ano někteří znalci do této stránky právě se pohroužili a víc místa nežli sluší jí dávajíce chtěli odtud uměnu básnickou vymezovati.

## §. 39. **Krásno jazykové.**

Forma quantity ještě jinými způsoby na jazyce se ukazuje nežli v rozmanitosti a mnohosti hlásek jeho. Co v předchozím odstavci řečeno jest o téže formě, doplňujeme několika poukázkami. Jazyk, který by byl samá měkkost a nyvost, který by se hodil jen

k lehounké lyrice a k písničkám dětským, nebyl by tak dokonalý jako druhý, který vedle toho ještě by dával zvuky k nejsilnějším vznětům, k jarým vášním, krátké, mocné a pádné výrazy k velení vojenskému a tělocvičnému. Kdežto při lahodě pomýšlíme spíše na pouhou příjemnost, při kráse máme více na mysli, totiž i sílu a význačnost. Zde však táhneme se ne ku srovnání jazykův mezi sebou, nýbrž na mluvu básnickou vlastního jazyka, jak se ona na rozličných plodech slovesných zjevuje. Tu jazyk podvoluje se všem zamýšleným útvarům, něžnost citu i hřmění vášně stejným zdarem ku platnosti přivádí; totě část jeho ohebnosti. Má dále nejen výrazy vhodné a právě potřebné, — v čemž lepokrása jeho záleží — nýbrž rozhrnuje i hojnost významů; — bohatost jazyka, jež v některých básních zvláštní vnadou se stává a nádheru podmiňuje. V ní pak záleží plnokrása mluvy. Kdežto v jedné básni vše jest příliš uhlazené, až vyšeptalé, všechno plyne jako voda v namydleném žlabě, tak že se nikde nic nesráží, že nevzniká žádná disonance, ale také žádná harmonie znova zjednaná: nalezáme v jiné drsné kameny překážek, přese které proud přece proráží vznik dávaje bujným kaskadám. Nejen zlahodnění, nýbrž i zmohútnění jazyka budiž básníkovi cílem.

Síla jazyka, jak svrchu již naznačeno, zvláště na souhláskách visí a na význačných skupinách jich. Doklady leží příliš blízko, abychom je musili doslova uvádět; jest je závažnější než je. Není to pouhé jich hromadění, jež výslovnosti obtíže činí, nýbrž příhodné sestavení; v zmdlené ruce nepřidá síly, ale slovo chrast má sílu. Ze samohlásek mají zde zase široké přednost, jakž dlouhé před krátkými a dvojhlásky před jednoduchými činíce povždy slovo mohútnějším; slova jako: syn, let, píst, plést, vzdor, zrak, žár, zdráv, zůr, krást, proud, laur, chroust lehko zkoušeti na tu stránku a jedno s druhým porovnávati.

Ne všechny souhlásky mají zde stejnou cenu; všeobecně souhlásky tupé jsou silnějšího dojmu, kteréžto pravidlo v českém jen na počátku a v nitru slova platnost má; které slovo v těchto dvojících nehledíc významů jich silněji zaznívá, nepodjatý sluch rozhodne: zdál-stál, hrom-chrom, koza-kosa, nůše-růže, pěstí-jezdí, brodí-proti, grál-král, zdroj-stroj. A konečně zvláštní dávkou síly se honosí konsonant r, tajůplný to zvuk. S druhé strany jazyk, který tohoto *r* ani nemá, ze souhlásek stále v *i*, *e*, neb ztemnělé jich zvučky zabíhá, a své svaly z *l*, *m*, *n*, *s*, *c*, *t* sestavuje, zní zajisté něžně, ale příliš slabě.

Vzhledem k významu svému jest slovo pouhý prostředek, slabiky pak jeho členy, které onen význam na svých bedrách nesou. Čím více jich jest, tím menší jest úděl váhy na jednotlivou slabiku připadající a proto slabika jediná též nejvíc obtěžkána. Jako když jeden člověk břímě pozvedne, k němuž jindy potřeba jest lidí tří, my jej silnějším zoveme, tak podobně nám slovo grosz činí dojem silnějšího slova vedle slova veliký, kteréž tři slabší zjevy obsahuje. Nejen tedy z ohledu oekonomických, ježto krátké slovo svého účelu dříve a menším náponem dosahuje, nýbrž i svou obtěžkaností přímo jest nám slovo jednoslabičné závažnějším než trojslabičné. Totéž platí o všech krátkomluvech, o všech ostrých řečeních a idiotismech, které stručným způsobem věc naznačují, zvláště kdy v jazyce jiném doklad dlouhosti na blízce jest. Čeština jak známo svou jednoduchostí, nepotřebou artikulu, svým jemnozrným slovesem v té věci vyniká, tak že co na jedné straně rozlezlostí některých slov svých ztrácí, na druhé hojně si nahrazuje („*Zatápěl, však nezatopil*“, a podobných ukázek na tisíce). Ostatně není potřeba šíře doličovati, že síla není jediným měřítkem a že tedy ani krátkost slov není absolutní známkou krásy; jest jen jedním činitelem, který se na újmu ostatních ani roztahovati ani přeceňovati nemá. V našich poměrech aby člověk při každém důraznějším slově všechny ostatní věty opakoval neb aspoň na ně poukázal — sice lecjaký ignorant hned zahraje si na kritika a chytá člověka vítězoslavně za slovo! —

Přiměřenost má zde ovšem svou úlohu, a slovo krátké má-li značiti důležitý pojem, i jinými prostředky se sesiluje ještě, zvláště vhodnými souhláskami, dloužemi i dvojhláskami; — tak naše slova: Svět, Bůh, slasť, strasť, vlasť, hrad, zrak, tvář, vznik, důl, zdroj, zdráv (silnější než zdravý) a j. V obvodě slabiky zas totiž síla stoupá, čím více se v ní živlů bez násily směstná; proto skupiny souhlásek a dvojhlásky vůbec zejmena široké sesilují slabiku. Proto jsou ve svém prostonárodním znění slova oul, vejr, zejma silnější než ve spisovném (úl, výr, zima); anglické graund (ground) silnější než základ, a to zas silnější než vyslovenina: sáklat. Anglická věta: Tajm iz aut ov džojnt (the Time is out of joint) silněji zní než v doslovném překladě: Čas je ven ze spojení, kdežto překlad básnický co do zvuku lépe se nese: Čas je vymknut z dráhy.

Ale všeobecně můžeme pravidlo uznat: Přiměřené slovo krátké jest silnější než slovo dlouhé. Přiměřenost dotčená zde vztahuje se

též k něčemu jinému než ku pouhému znění, jest tedy vlastně antecipací zřetele pozdějšího.

Poněvadž pak v zdravém vývoji i řeč směřuje k síle, znamenáme, že vesměs jazykové v průběhu dějů svých slova zkracují; nechť oekonomická pohnutka při tom nejvíc a zejmena i slabému zraku vyniká. Porovnejme slova národův primitivních se slovy anglickými — rozdíl je zrovna překvapující. Vůbec angličina jest zde dokladem nejpádnějším. Nechť se tam zkracování děje často na úkor zpěvnosti a pravidel mluvnických, jisto jest, že se děje v době historické a že dodává angličině známého rázu síly a obsažnosti. Chaucer ještě píše a vyslovuje: s l u n c e p l a n e, Shakspeare však už jen s l u n p l á. Přese všechny ztráty koncovek zní toto druhé silněji, a tak se má vůbec angličina nová ke staré a k jiným jazykům; což divu, že pak je tak soustředěna poetická mluva jich, že není zpěvný jejich verš, ale silný a přece rythmický. Za touto a jinými příčinami angličina vůbec s i l o u vyniká, nejen silou a výrazem mužnosti, ale i v síle vroucnosti a citu vůbec. Některá v místa v Richardu III. (kletba matčina, na bojišti), v Macbethu (vražda, příchod posla), v Králi Learu (scena na pustě v bouři) a j. jsou vůbec to nejvyšší, k čemu se výraznost mluvy lidské posud povznesla: skutečný verš rythmický s těmi přírodozvuky, s tou zvukomalbou a tím hlubokým smyslem spolu — zaznívá to jako hudba zvláštního druhu. Nicméně, kterak angličina schopna jest i zvukův svrchované něžnosti a romantiky citové, to vedle Byrona, Poea a jiných básníkův též Shakspeare dokazuje, zvláště ve svých krasoskvělých kusích renaissančních. Když dozorce nad školami mluvoučnými o angličině jen ví a dá vytisknout, že jest „píštivě brebtavá a hodrkavá“, věru s jakýmsi soucitem jen se tážeme: Kterak Saul mezi proroky?

Bohatost a veškerý půvab hudebního krásna ovšem nemůže se jeviti na skrovném materiale mluvy; však v oněch užších mezích platí jemu všechny základní kategorie aesthetické, jimžto se vyhovuje více méně. Mezi nimi jest také význačnost či aesthetická pravdivost. O té sluší sem položiti vše, co v nynější hudbě stran význačnosti se požaduje. Hudba význačná jest ona, která má určitý ráz; ráz ten spočívá zas jen na určitých vlastnostech hudebních, tonových, ale někdy jest možno naznačiti jej i slovy, as tak jako jsme svrchu mluvili o rozměrech veršových. V tomto případě pak všeobecné výrazy: hudba vážná, smutná, veselá, elegantní, jemná a podobné jsou nejčastější pomůckou Když pak se hudební skladba

k nějakému jinému výtvoru připojuje, žádáme, aby v oněch vlastnostech neodporovala, tedy k básni nešené, vážné též nápěv ne jiný přistupoval. V tomto cudně aesthetickém smysle jest na příklad hudba Mozartova význačná či karakteristická. O stupeň níže stojí význačnost jiného druhu, povstávající, když skladatel pomocí hudebních nástrojů nápodobí skutečné zvuky mimohudební — totě význačnost elementarní. V ušlechtilém tvaru slyšíme ji ve známých skladbách J. Haydna a v menších zlomcích mnohých jiných skladeb hudebních. Ještě níže stojí význačnost, které se skladatel docíliti snaží opravdovými známkami; když akkord nebo motiv hudební učiní zrovna jmenem neb známkou osoby nebo zjevu nějakého. Užívají toho známkosloví čili semiotiky skladatelé také, ale s dvěma výstrahami, totiž jen málokdy a pak aby onen známkomotiv byl sám hudebně znamenit; vystupují-li takové známky hudebně nepatrné příliš často, bývají skutečně známkou — ducha nehudebního, který se ze své uměny utíká k uměnám jiným. Neb zde už sáhá v obor mluvy, jesti to význačnost semiotická či známková. Ji básník koná každou chvíli; totě jeho prospěch i nebezpečí proti jiným uměnám. Avšak i požadavky oněch dvou prvých jemu se činí; předně zevnější znění má vůbec býti obsahu přiměřeno. Jako v malém případě jmena ženská mají býti jemná, mužská drsnější býti mohou, tak i u větším rozsahu na pouhém znění pozná cizinec jazyka neznalý, takořka jen na hudbě jeho, zda báseň obsahem svým se týká šepotu lásky nebo hřmotu války. V tomto směru může básník pokračovati dále a znění slov svých připodobiti zvukům, o kterých je v obsahu básně řeč; on formuje či dobí slova svá za určitým účelem zvuku, an jimi tyto zvuky nápodobí, a tak povstávají zvukodobky čili onomatopoje; pochod sám sluje zvukodobnost (ὀνοματοποίησις), a když se rozšíří víc, také zvukomalba.

Pokud zvukodobky chovají svůj význam co slova, potud je zvukodobnost vždy na nich něco vedlejšího a myšlenkové krásno zůstává hlavní věcí; jakmile však zvukodobky jen zvukem svým působí, významu pojmového nemajíce, jest zvukodobnost pouze elementární. Odtud máme ony zvuky prvotné, pokřiky, mezislovce, nápodobení přírodních zvuků, zvířecích hlasů, hřmotů a pochodů: čim, štilip, kuku, puj, bác, hr, hop a j. neb složeniny z nich: cupity cupity, houpity hou a p.

Patrno, že věrným otiskem, úplným potraitem zvuku ze skutečnosti zvukodobka není; neb onen jest bez artikulace, kdež tuto

pronášíme hláskami členěnými, tak že ji i písmenami též můžeme napsat. Ve zvukodobce kokodák máme konsonanty a vokály, ač o tom rozdíle ve slepičím křiku nic neznamenáme a jej svými pomůckami zachytit nemůžeme. Veliké množství jich dáno jest básníkovi, může jich volně užívat i nové tvořit a uváděti je co příspěvky do mluvy. Sem náleží Enniova elementarní zvukodobka v šestiměru: *Však trouba strašivým zvukotem* **taratantara** *řekla.*

Jsme v šerém houští jazyka; zvukodobnost uvádí nás v jedno z jeho největších tajemství, tak sice, že někteří zrovna všechnu mluvu odtud odvoditi chtěli (nauka zvukodobnosti, stupeň zvukodobný). Že to jest živel mluvotvorný, jedním z nich, je patrno; se zvukodobkami setkáváme v prvotním stavu jazyka, jsou to částky jeho prastavu, jeho prazjevy. Potřeba známek stejnozvukých s předměty, jež naznačovaly, a radost jakás plynoucí z toho ladu mezi oběma velmi záhy se ukázala, a odtud počalo sestrojování zvukův, při čemž i mluvidla sama se vyvíjela. Vztah mezi zvukem slova a zvukem zevnějším, jejž ono naznačuje, jest někdy nápadně patrný, jindy zakrytější, ale přece výzpytu dostižný; mimo to přenášejí se názvy zvukodobné i na jiné smysly (křiklavá barva), a zase z jiných smyslů na zvuk: drsný ze hmatu přeneslo se i na zvuk i na svit, zápach a chuť jinorodými dojmy se objasňují. Z elementarních zvukodobek konečně stávají se slova s významem pojmovým; některá stojí jednou nohou ještě v oné říši, druhá úplně na rozhraní obou, jiná konečně úplně v říši slov, tak že kdybychom pokračovali od oněch svrchu již uvedených elementarních, přijdeme ku pojmovým slovům; tak břink jest elementarní zvukodobka, ale i sloveso (břinkl) i statné jmeno — podobně zbluňk, třesk, hřmot, ryk, hluk, šíp, švih, ševel, skřek, hrom a t. d., — konečně adjektiva z nich utvořená i samostatná a zejmena slovesa, která původně zajisté nejdříve byla, an pochod to byl, jejž lidé naznačovali: syčí, šumí, hučí, ječí, prší, kráče, kloktá, klokotá, štěbetá, škytá, kňourá, cinká, bouchá, buble, řváti, prská, píská, fouká, praská, srká, šplíchá, skřípe, třiská, výská, fičí, kvičí, skučí, fučí, duní, chřestí, vřeští, srší, říjí, šveholí, šramotí, šušká, šeptá, šustí, vrzá, kváče, skřehoce, žužle a jiných a jiných více.

Z těchto prvků tvoří se nové další sestavy pomocí vět a jednotlivých výrazů, hromaděním zvuček, alliterací i assonancí,

rýmem, opětováním slov, rythmem i přízvukem, — tak už jest zvukodobka: Oheň praská, vítr vyje, nebo: Luh, les, vánek láskou dýše.

Něco jiného než nápodobení zvuku jest vlastní interjekce čili citoslovce, výraz pathognomický. Jmenem tím značíme zvuk, jejž člověku vynucuje přesilený stav duševní — bol, veselost, úžas, lek a podobné vášně. I živel citoslovný jest důležitý činitel ve tvoření mluvy a mnoho lze vysvětliti z něho (stupeň citoslovný). V obecném názvosloví též interjekce kladou se k onomatopojům a obé shrnuje se pod jeden název přírodozvukův, kterýž někdy zase jen na pravdivost právě význačnost výrazů mluvních se obmezuje. Však v theorii nutno oba živly tyto bedlivě lišiti. Pouhých interjekcí i zvukodobek všeho druhu básník sice užívá a beze změny do své mluvy je vnáší. Obmezení však je zde nutné, aby větu takými zvuky nepřeplnil, nebo snad z nich celé verše nestrojil, leda by měl zvláštní záměry na mysli, ku příkladu dojmy lehké komiky. Ušlechtilejší způsob zvukomalby jest, kdy básník zvuky slov svých tak spořádá, že nejen pojmový obsah mají, ale při své kráse básnické i na ony zvuky upomínají, o kterých je řeč, nemajíce s nimi jinak nic společného. Různíme tudíž dvojí druh zvukomalby, první, o němž už podotčeno shora, jakožto pouhé užívání zvukův nápodobících přímo zvuky skutečné, buď hotových, jazykem už daných nebo básníkem znova zrobených — stupeň to prvotní (elementarní). Druhý však jest básnický, kdež veškerá zvukomalba vzniká sestavením pojmových slov a přece se zvuky v onom význačném souladě stává. Než opět zde různíme dvojí druh zvukodobky. Básník — dejme tomu, — mluví o bouři, líčí její průběh, jeden výjev za druhým vystoupá z jeho slov; básník hledal a našel a nahromadil slov, která zněním svým podobna jsou zvukům při bouři slyšeným, čímž nás na bouři smyslně (názorně) upomíná a svému popisu bouře živosti dodává. Tak popisuje M. Z. Polák:

. . . *Rachot se po nebi koulí,*
*V chomáče mraky se choulí,*
*Již se to blíží*
*S hůry, níží,*
*Žene, valí, šíří*
*Hlučí, bouří, víří,*
*V lomozu třešti strom —*
*Hrom! — —*
*Stvoření klekni!*

Tento druh básnické zvukomalby, který se na řeči bezprostředně ukazuje, jest tedy popisovací, — a ješto básník popisuje, popis však co zvláštní odrůda vypravování se pojímá, ukazuje tento druh k epice, i může tak spolu zván býti: zvukodobka epická. Jiný druh však vzniká, když básník zvukodobku položí v ústa předmětův samých, k tomu konci je zosobní a za ně se skrývá. Tak na příklad naše lidové kykyry ký či kokyry hou jest elementární zvukodobka; lid má však pro kohouta ještě jinou: Opilí jdou, kdež celou větu jemňounké své satiry klade zvířeti do úst, skládaje něco pojmového. To jest zvukodobka zosobňovací (personifikační), čili poněvadž předměty zosobněné vystupují v přítomnosti, poněvadž zvuky v jejich ústech, nikoli básníkových se vznášejí, také nazvána dramatickou. Tak Poeův známý havran křičí „Nevermore“, což zevnějškem upomíná na jeho krakot, smyslem („nikdy víc“) však hlubokého významu v básni dosáhá. Nejen zvířata snad, při nichžto zosobnění leží poměrně nejblíž, nýbrž všechno co jakýmisi zvuky nadáno jest nebo býti může, spadá v okres zosobňovací zvukomalby. Básník k tomu konci zosobňuje vodu, oheň, vítr, starou vrbu, les, varhany, zvon, střechu i s komínem, zkrátka nic není, byť sebe mrtvějším se zdálo, nic není jisto před oživujícími útoky jeho fantasie. Konečně ještě mohou jiná dělidla se spřežiti, an určujeme, jakých básník prostředkův užívá. Tak jest na příklad Vinařického „Koně-li ve běhu kopyty dupotají atd.“ rythmická zvukomalba popisovací; Peškovo:

*Biju, peru, klepu,*
*Slámu, klasy tepu*
atd.
*Takto šesti cepy,*
*Perem do otepí*

rovněž rythmická, ale zosobňovací. „Kapky hlas“ v Máchově Máji:

. . . *Z mokrých stěn*
*Kapka za kapkou plyne,*
*A jejich pádu dutý hlas*
*Dalekou kobkou rozložen*
*Jakoby noční měřil čas*
*Zní, hyne, zní a hyne,*
*Zní, hyne, zní a hyne zas.*

jest též popisovací onomatopoj, a nutno jej na hlas čísti, než jeho

vlastnost vynikne. Ony zvláštní tenké zvuky v pozdnoletním jemném dešti Čelakovský napodobil úzkými vokály a sykavkami.

*Kdy tichá vlažička šustí*
*Mezi listí zmlazené,*
*Klasové kdy vedou hustí*
*Šepty víním zbuzené . . .*

V lidové řeči zvířecí míchají se zvukodobky elementarní s personifikačními. Lid skoro vesměs pěstuje zde svůj zvláštní humor, jehož příčiny jsou na jevě; že satira pak blízko zaznívá, o tom poučí nás nahlednutí do sbírky prostonárodních říkadel. V umělých básních však se prohloubává a dostává vážnější ráz. Zde zvuky bylinstva a atmosfaery přicházejí k vypodobení.

Přese všechen půvab onomatopojů slušno na paměti míti, že v básni stojí teprve ve třetí řadě, že tedy jejich krása má vždy zůstati pouze návěsnou. Nejdřív zde stojí požadavek krásna myšlenkového, pak krásna jazykového a konečně zvukodobka co zvláštní jen případ tohoto. Obrátí-li se pořádek ten, činí-li se zejmena zvukodobka hlavní věcí, povstanou pouhé hříčky básnické, které mají své jmeno („básnické“) jako lucus a non lucendo. Neboť povstávají právě tam, kde básnického krásna se nedostává. Radost ze zvuku však nechceme tím popírat; proto ve verších pro děti tak valně se pěstují. Ostatně v hotovém básnictví a v říši jazyka vůbec jest ještě mnoho látky sem spadající a tudíž pěkných úkolův aesthetických dost.

Nicméně nezapomínejme, že jediná forma nevyčerpá celý pojem krásna. Veškerým formám musí vyhověno být, aby se doplnilo krásno jazykové (Das Sprachschöne) co se týče pouhého znění. Mimo to jazyk jakožto konkretní zjev mnohostranný podává oněm formám rozličné tyto stránky své; jazykové krásno jest krásno složené, a klademe do něho jakožto část také hudební krásno, ale v utlumeném zjevu, a sice: 1) rozeznávání dlouhých a krátkých slabik (obdoba hudební rythmiky). 2) Určitý přízvuk (obdoba hudební dynamiky). 3) Harmonii a melodii hlásek vyplývající z náležitých poměrů k sobě a 4) konečně výraznost a významnost. V tom či onom jeden jazyk nade druhý vyniká; má-li čisté samohlásky, jako náš, rozeznává-li je co do quantity a přizvukuje-li neobojetně, a konečně má-li slabiky otevřené a vůbec málo skupin konsonantních, nazýváme jej jazykem zpěvným. Zpěvnost však nevyčerpá krásu jazyka, jest jen jedním činitelem jejím. Stane se, že jazyk má méně zpěvnosti, ale více jiných půvabů,

zejmena v rozmanitosti založených, právě v přebytku zvukův, ostatně nezpěvných. Zde tedy krásno jazykové přesáhá krásno hudební, jakož toto též oním se nevyčerpá, rozsahy jejich právě se kříží. Neboť v krásnu jazykovém ještě vězí vztah ke smyslu slov, čehož v krásnu hudebním naprosto není. Toť ony veliké rozdíly mezi oběma. Ale poněvadž vztah ke smyslu slov dodává mluvě ohromného důrazu, vidíme v romantickém kritikářství hudby stále tu blouznivou snahu, učiniti hudbu účastnou i myšlenkové stránky, čili dodávati jí obsahu pojmového. Pokusy v tu stranu konané jsou až groteskní; výklady vyhýbají se hudebnímu krásnu a svou úlohu provádějí zpytováním, co velikého a hodnotného hudba znamená! Skladatel sám vzal snad podnět z něčeho básnického; jsou tedy na nejvýš pohnutky myšlenkové, které ho přiměly ku skládání, ale ve skladbě obsaženy nejsou. Hlavám nelogickým však je to praktika od věkův oblíbená, ruče prováděti výměnu: „co koho k tvoření přimělo, to ve výtvoru jest" — klamati sebe a klamati jiné s báječnou vzdorovitostí proti všemu střízlivějšímu poučení. Máme i taneční kusy, které sice nejsou melodiosní ale špatně se tančí, a přece se velebí za příčinou obsahu svého!! Toť hůře, než by chtěl kdo šeredu obličeje zastříti domnělou znamenitostí frenologickou; hudba jim v hudbě nestačí a odbývá se falešnou směnkou na krásno myšlenkové. Kdežto jest právě naopak: spíš může báseň svůj nedostatek uhrazovati krásou zvuků. Hudební krásno stojí v řadě krásen před myšlenkovým; má-li se toto státi skutečnou básní, musí býti vysloveno a v tom vyslovení zahrne i něco hudebních půvabů. „Báseň" je krásná duše v krásném těle; má-li se duše zjevit, nemůže pohřešiti krásy těla. Báseň nemůže býti bez krásna hudebního, hudebnina jest bez krásna myšlenkového. Oněch půvabů hudebních má jazyk jeden více neb méně nežli druhý, však odtud o jeho celé kráse rozhodnouti nelze. Zkrátka: není absolutního měřítka pro krásu jazyka, v tom smysle, aby přiložením téhož měřítka hned ten vyvolený vyskočil a aby se mohlo říci, který jazyk ze všech stávajících jest nejkrásnější. Nad nimi nade všemi vznáší se domyslný obraz, jazyk klassický, jemuž skuteční jazykové buď tou buď onou vlastností se blíží. Neboť každý jazyk, který má literaturu, samorostlé a platné myšlenky vyslovil, má také svou zvláštní krásu, a poněvadž slovo to naznačuje takou hojnost forem aesthetických a jazyk sám jakožto konkretní zjev zas tolik stránek poskytuje týmž formám, jest celá otázka po kráse živého jazyka velmi složitá; v jedné stránce

vyhovuje jazyk ten, v druhé onen — — — má-li se rozhodnouti, který nade druhý předčí, musí ona otázka zcela jednoduše a určitě na něco užšího obmezena být, na příklad: Který jazyk je zpěvnější, vlaština či angličina? Na tuto zpodrobněnou otázku se může odpovědět a tak i na jiné podobné.

Na základě pak takových zpodrobněných otázek dojdeme jistoty, že co do znění a zpěvnosti český jazyk vyhovuje znamenitou měrou požadavkům — ať počnem jednotlivými slovy, jež mají nejméně aesthetické tresti v sobě, jsouce prvky k útvarům objemnějším (voda, strom, stůl, láska, studánka) — neb skupinami slov (truchlivé trosky, studená lázeň, bohyně krásy) nebo větami a pokřiky z obecného života: (Co se líbí mladý pane; Hadry prodaj', starý sklo, kosti), — nebo příslovími (orel much nelapá; častý počet, láska dlouhá), — nebo větami z náboženského okresu a z bible (Já jsem Hospodin, Bůh tvůj; Na počátku bylo slovo), — nebo z básnictví lidového (Já jsem panna růže), z umělého (Oj vodo tichá modrosivá . . . Já v mládí svém, v mých růží květu jsem přec jen býval slavíkem): shledáme všude i pěkný rythmus i určitý přízvuk, čistotu samohlásek, rozmanitost, sílu, zkrátka libozvuk mluvy. Jako nás jazykové krásno překvapuje na plodech lidových, zpěvnost zejmena na písních, tak očekáváme od básníka umělého, aby toto krásno vždy a vždy na svých plodech měl. Není to pouze zpěvnost básní lyrických, nýbrž celé krásno jazykové, uložené všem útvarům básnickým. Ne všechny básně jsou určeny ke zpěvu, ale všechny jsou určeny ku kráse jazyka; ani ne všechny lyrické dojdou komponování hudebního, ale po jistý stupeň má býti každý básník komponistou, má slyšet báseň svou zaznívat. Neboť ne pravidla naučená, nýbrž orakulem jeho zde může býti toliko sluch. Nemůže dosti odkazováno býti ke sluchu, aby jím básníci se řídili při svém skládání, aby už v prvním vzniku slyšeli plod svůj zníti a pamětlivi byli, že jejich uměna jest musická a ke sluchu v první řadě se obrací; zvláště nyní je třeba poukázky té, kdy se tolik básní jen o jiných básních pro oko píše, a u nás, kteří máme tolik co dohánětí stran veřejného a pěkného mluvení. A jakož uznáváme krásno jazykové co složeninu některých druhů krásna na materiale slov, takož můžeme vytvařování mluvy považovati za uměnu, jižto hlavně básníci provozují. Celá mluvouměna sáhá ovšem dále než ku znění, ale toto jest její nejnutnější, v řadě ostatních

nejdřív se objevující znak. Slýcháme-li, že „řeč jest uměním“, míní se tím obyčejně celá zručnost lidského mluvení; mluvouměna jest vyšší stupeň, tak sice, že lid sám má řeč co umění, jako má básnictví co umění, jako má všeho druhu znalosti co vědění. Vysoká uměna i soustavná věda však povstává teprv úsilím vědomým, tedy činností umělou. Ostré hranice zde není, nýbrž jako všude vrstva nižší beze skoku přechází ve vrstvu vyšší. Ale vyšší toto vytváření jazyka nesmí se zvrhati v pouhé hříčkování, zač mnozí je považovat chtějí; nýbrž nehledaně, jako milost okamžiku přichází to zušlechtěné a zmocněné znění mluvy do básnického díla, jakoby se bylo původci samo namanulo. Výsledek práce jen znát, ji samu však nikoli. Na všech velikých básnících znamenáme mluvotvornou tuto mohutnost, a jsou oni v tom ohledu hned vedle lidu nebo nad ním postaveni co živí zdrojové, odkudž mluva se osvěžuje i na zvukové stránce své. Tvorba zde vychází z pokusův počátečných, kdež pracovali podle vzorů, ale brzo své vzory překonali a dosáhli rozhodnějšího libozvuku než předchůdcové jich. Porovnání pak básníkův našich po sobě jdoucích ukazuje, kterak mluva zde pokračuje, ješto zvučivost její nějakým nadanějším duchem zjednaná stává se ihned majetkem ostatních pisatelův a tím v obecné užívání potajmo i znatněji se vlévá. Monotonie veršův českých až do Kr. Rukopisu a do Máchova Máje je známa, ale pak znenáhla mizí.

Krása mluvy jakožto nutný požadavek, jejž umělému básníku činíme, jest podstatný činitel všeho výkonného básnění, nezbytná podmínka, mají-li se plody básnické v lidu rozšířit a utkvět. V ní jest rythmus i síla, melodie a harmonie; vše dohromady skládá onu zvláštní vnadu básnického výtvoru, kouzlo, jež obdivující kritika zázrakem neb zjevením božím nazývá. Pro úvahy psychologické je široké zde otevřeno pole a obdob těchto pohybů s jinými pochody hojnost nevyčerpaná. Mocnost takového slova, půvab dokonané mluvy básnické jest neodolatelný a mnohým lidem zrovna nevysvětlitelný, an mu docela podlehají a přece kladouce lahodu zevnější formy za něco povrzlivého, všechnu její účinnost, jak svrchu dotčeno při hudbě, jen z „myšlenek“ si odvozují. Mocnost tuto jen z dáli lze porovnati s uhlazeným chováním nebo s přívětivým zevnějškem u člověka: ještě ani nevíme, co jest v něm, zda-li je duševní velikán nebo nicka, už způsob jeho, obličej jeho zajme naši sympathii a získá nás pro něho. Tak poesie získává lidi pro jazyk — ne myšlenkami nýbrž lahodou, jakouž tyto myšlenky pronáší. Myšlenek

by se našlo v jiných oborech ještě víc, hlubších a důležitějších. Ale proč dáváme mládeži místo „myšlenek“ verše? Chceme mluvu zlahodnit, myšlenky jí osladit a vštípit — a třeba by to byla jen pravidla generis. Ostatně působí-li krása zvuku na mysl dětskou tak záhy, jest to jen další důsledek, že verš dokonalý také už tam svou působivost prozrazuje. Průpovídky poučné, povzbuzující, mravokárné veršem oděny nejen nejspíše se pamatují ale dětem i rozhodně líbí. Poutati mládež krásou jazyka jest jedno z nejdůležitějších tajemství pravého vyučování. Odtud paedagogická váha básnictva, — jako hudba na nezřízené živly přírodní, na pudy a chtíče, tak mluva též působí na mysl bezprostředně uměleckou stránkou zvuků svých. Jak rádo dítko učí se veršům a jak se dává poutati lahodou jazyka, radostí na zvucích a rozměrech! Ono si průpovídky říká jako si člověk zpívá melodii, ale má z toho větší prospěch. Však se to vše vztahuje i na prosu, nejen v zábavných spisech, nýbrž na prosu poučnou. „Ta či ona kniha je nesnadna“ — „nerádo se z ní učí“ slýchá se o učebnicích a část úsudku toho spadá na znějící živel mluvy. I při učení jazykům cizým má krása mluvy v sobě váhu nedosti oceněnou a v posledních dobách velmi zanedbávanou; počíti nejpěknějšími doklady jazyka, jest znamenitý výhodný podskok. Učí-li se člověk dorostlý jazyku novému, činívá tak; mládeži však se to upírá. Co jest názor při tomto vyučování, posud málo vyloženo, poněvadž lidé obyčejně myslívají jen na vidění; že slyšení jest názorným při věcech pouze slyšitelných, o tom se málo komu zazdá. Ovšem zevrubnější toho výklad náleží do psychologie a paedagogiky. Je však odtud patrno, že když na svých učitelích jazyků v a zejmena češtiny žádáme vkus a znalost uměleckých děl slovesných, ne poslední odstavec požadavku se vztahuje ku kráse mluvy, — totiž chceme viděti nejen rozbor materialu, rozrývání těla jejího, nýbrž výkon živý, exemplarickou synthesi, nejen zápornou správnost, nýbrž kladný libozvuk. Jestliže o mnohých pravidlech není shody v hlavách, pod touto korouhví mnohá shoda se zjedná. Přihlédati ku kráse mluvy a konati skutečně, co se za krásné velebí, prospěje jazyku víc než důležité hádky o malichernosti.

## §. 40. **O přednášení básně.**

Budova, kresba, obraz malovaný, socha jsou jakožto plody uměn ustalovacích (apotelestických) zachyceny v prostoře, co souhrny dojmů vedle sebe postavených, tedy v každém ohledu díla

hotová. Báseň však i hudebnina ve svém pravém zjevování věcném probíhají v čase jakožto souhrny dojmů po sobě jdoucích (uměny musické), nejsou zachyceny a potřebují tedy provedení jiného druhu, aby všemi svými živly v život vstoupily. Toto provedení čili produkce (reprodukce vzhledem k tomu, že vlastní tresť výtvoru provozuje se po druhé) není nutnou věcí samého původce (básníka neb skladatele), nýbrž přistupuje k jeho dílu odjinud, později, v příležitostech, a podlehá pak zase zvláštnímu posuzování, které se díla samého netýče. Báseň tedy vzhledem k básníku je hotové dílo umělecké, pokud ji napsal, podobně hudební skladba; vzhledem ku vnímateli však musí k nim něco přistoupiti, totiž musické provedení. Proti malbě stojí malíř sám, proti básni však stojí básník a přednášeč (recitator), proti hudebnině skladatel a hráč (exekutor). Zde se tedy větev apotelestická a musická patrně liší; nicméně může obdoba dále býti provedena a ustanoveno být, čeho ještě třeba k hotovému obrazu, abychom jej mohli vnímat. Patrno jest, že světla; neboť paprsek, an na plochu obrazu dopadá a rozložen odtud na zrak náš působí, činí nám vnímání obrazu teprv možným. Zastupuje tedy paprsek úlohu provoditele, přednášeče nebo hráče; však právě, že to není osoba, nýbrž neosobný pochod přírodní, bije též rozdíl mezi oběma větvemi do očí.

Avšak i mezi oběma uměnami větve musické jest veliký rozdíl. Když nám hudebnina podle rysův skladatelových svědomitě se předvádí, když nám zaznívá, pak jest pro nás docela hotova, a my za její zvěny nemusíme klásti nic více; kdežto báseň, když i tak zaznívá, podává nám ve svých zvěnách teprv prostředek, jímžto pravé její krásno myšlenkové v život voláme, my za její zvuky něco vkládáme, co tou vlastní básní jest. Kdežto hudebnině každý člověk rozumí bezprostředně, musí při básni ještě rozuměti jazyku; tony v hudebnině chtějí brány býti právě za tony, jejich útvary jsou účelem skladby, — zvuky v básni však jen za mosty ku představám, jejichžto útvary jsou účelem básně.

Na otázku, kterak báseň má býti přednášena, odpovídáme, že přesně; vše co v přednešení slyšitelným a názorným se stává, má obsahu básně úplně přiměřeno být a záměrům básníka vyhověti do posledních podrobností, zevrubně a důkladně, jakoby básník sám se jeviti chtěl a mohl. Všecky požadavky zde zahrnují se jedním vzorcem, jakoby totiž mezi básníkem a přednášečem ani rozdílu nebylo, jakoby byli oba osobou jedinou, jížto složení i přednášení básně se připisuje. Netřeba pak připomínati, že zdání

dostačí a že onen vzorec nesmíme bráti do slova (viz co o tom řečeno na str. 80 a j.). Že ostatně ani vzorec ten sám přesným není, ukazuje zkouška opáčná; dobrý básník bývá někdy špatným přednášečem — tenkráte vyhovělo se sice požadavku totožnosti, však požadavkům přesnosti nikoli. Onoho vzorce tedy jen s jistým obmezením dovoleno užívati, ano zapovídá se spojovati přednášení básně s básní samou v tom smysle, jakoby nedělitelny byly a jedním rázem též posouditi se měly. Nutnost rozboru je zde nade vše jiné případy patrna.

Ješto přednášeč nepřidává vlastního básnického krásna, nýbrž na dílo básníkovo věsí svůj slyšitelný výkon, jest jeho umění pouze návěsné, stojí v druhé řadě, ač jemu vážné požadavky ukládá a zejmena fantasie živé od něho vyžaduje. Hlavní požadavek jest dotčená přesnost, jejížto smysl jest, aby přednášeč do básně vložil všechno ale nic víc, než k čemu jej báseň oprávňuje, — má tedy svůj kladný i svůj záporný zřetel. „Cnost reprodukujícího umělce — praví Zimmermann — záleží v tom, že on sám nic nechce produkovati, nejméně sebe.“ Poněvadž však ne vše mu naznačeno jest, co reprodukovati má, musí přece mnoho produkovati; „musí býti vynalezavý, ale v duchu druhého, genialní, ale spolu kongenialní, příbuzný nejen uměním, také duchem“, totiž vlohou. Ku všem požadavkům lahody, o kterých jsme posud jednali, přihlédá básník o své újmě a podává skutečný plod, v němž jich nejen šetřeno, ale něco z nich i znázorněno jest. Netýká se však toho, co živé pronášení do něho vnese, a toho je dost. Básník se své strany provedl rythmus na slabikách, ale pronášeč musí míti zřetel ještě k jinému rozdělení časovému, jehož myšlenkový obsah básně vymáhá, básník ale žádnými známkami nenaznačil. Myšlenka k myšlénce se pojí a přestávky tvoří, tu rychlejšího onde volnějšího zas postupu vyžaduje. Část tohoto rythmu sice básník také viditelnými známkami naznačil, totiž interpunkcí tak zvanou. A skutečně dělicí znaménka (č. dělidla) jsou především známky časoměrné, značíce přestávky. Vedle toho mají druhý úkon, že též proměnu hlasu co do síly i co do quality tonové naznačují. Tečka značí nejdelší přestávku a klesnutí hlasem, čárka (komma) přestávku nejkratší a povyšení tonu — a tak lze ve stupnici přivésti středník, dvojtečku, závorky, znaménka uváděcí; pak rozjímku, otázník, výkřikník a jiné známky, které tím více mají vlivu na trvání i proměny hlasu, jakž se o tom v učení elementarním vykládá. Zde se o věci zmiňujeme jen proto, abychom jí vykázali

místo v soustavě své. Každá produkce má své tempo; jisté tempo vznášelo se skladateli na mysli, ale jen z části je naznačil. Přednášeč má se intencí skladatelových přidržeti, ale zná je přece jen částečně, tak že musí mnoho přidati ze svého; je tedy nejen provoditelem, nýbrž i spolutvůrcem rythmu. I nejpřísnější od básníka provedený rythmus mu ponechává dosti svobody, aby jednotvarnost oživoval, tu rychleji tu volněji mluvil a pouto metrické, jakýmž jedněm míra se zdá, nesl s takovou gracií, aby bylo ozdobou řeči.

Jako s trvotem má se s přízvukem; básník už každým slovem, jež napsal, podal rozdělení síly u výslovnosti, jest tedy báseň i v tomto ohledu až do poslední slabiky určena. Rozumí se samo sebou pravidlo, že ve správném vyslovování přízvuk vždy na první slabiku se klade, a že jen v případech zvláštních přízvuk vedlejší jakési významnosti nabývá. (Viz co svrchu o něm pověděno jest.) Zvláště pak upozorniti sluší, že vedlejší přízvuk nesmíme zaměniti s iktem; z přechmatu toho vzniklo domnění, že přízvuk v českém a priori klade se na každou lichou slabiku, tedy že by se vždy čísti mělo zahalená. Víme však, že zrovna týmž právem čte se po případě: zahalená (viz na str. 368). Po první slabice rozčleňuje se ostatek slova podle osnovy metrické, šetříc při tom pravidel vedlejšího přízvuku jakož i rozdílu mezi přízvukem slova obyčejným a iktem.

Trvotem a přízvukem však určují se verše; kterak se čísti mají, napověděno několikrát. Pronášeti báseň tak, jakoby nebylo veršův, jest předsudek vzniklý jednoduše odporem proti přílišnému vytýkání veršů, proti skandování. Naopak, báseň nutno přednášeti tak, aby rythmické upravení její bylo patrno, však se nevtíralo na úkor jiných stránek básně a přirozeného toku mluvy. Verše tedy buďtež jemně naznačovány — způsob sám mění se, ale dobrý přednášeč vždycky pravý prostředek najde. Kde by nastal rozpor mezi přízvukem a rozměrem, dáme přednost prvému zvláště v recitaci prosté; ve zpěvu však, jak medle v „Národních“ dávno se děje, popustíme časomíře. Na konci verše musí býti malá přestávka; někdy jí vyžaduje smysl sám, jindy dospívá přestávka nejmenší meze, zejmena tehdy, kdy věta překráčí jeden verš a sáhá v následující. Přestávka v případě tom smršťí se na pouhou fermatu, ale přece potrvá; verše se čtou podobně jako vyloženo jest

o dvojstopách v delších verších (viz o tom svrchu na str. 265), tedy přece jich samostatnost z dáli se nastiňuje. Nic nevyřídí námitka, že někdy, zvláště v recitaci dramatické, řeč urychlená nutně žádá, aby se verše co nejúže spojily; připouštíme, ale slovo přece nikdy z jednoho verše do druhého neláme se, tak že v nejhorším případě zbude mezi dvěma verši aspoň taková přestávka jako mezi dvěma významnými slovy. Tuto přestávku neměl by přednášeč násilně zastírati; ale mnohý pode tlakem zmíněného předsudku zrovna v oněch místech mluví rychleji, úzkostlivě zakrývaje, že tam verš s veršem se stýká, činí násilí přirozené mluvě, stírá dojem rozměru a znešvařuje své říkání. Ovšem aby naznačování veršův nerušilo, musí ostatní půvaby přednášky náležitou měrou vynikati, a proto je zde právě pilného studia a svědomitosti třeba. Když o někom, kdo na veřejnosti krásně mluviti má, vytknouti se může, že neumí verše říkati, bývá to známkou, že neumí vůbec krásně mluviti.

Vedle přízvuku slabik stává však ještě přízvuk celých slov u větě, an totiž ne všechna slova výroku stejnou silou pronášíme. A zase zrovna jako přízvuk na slabikách má své stupně, tak i přízvuk větový už při obyčejném vyslovení se rozmanitě mění. Přísudek pronášívá se silněji než podmět, podmět silněji nežli spona, a tak se může vytknouti několik stupňů příslušných, tři, pro delší skupiny slov pět až i sedm stupňův, aby se veškerým členům věty příslušná míra síly ustanovila, — látka to velice důležitá a vyžadující zvláštního pozoru, celá však náleží do nauky o přednášení. Úplný smysl věty někdy kromě toho přirozeného odstínění zvlášť vyžaduje, aby jedno slovo proti obyčejnému stupni ještě silněji se proneslo, aby význam jeho proti jinému výroku náležitě vynikl. Tu stojí věta proti větě. Chci-li vysloviti větu: „Pláně jsou úrodné“ jakožto námitku proti výroku jinému, že „hory jsou úrodné“, nestačí prostý přízvuk větový, nýbrž podmět „pláně“ musí mnohem silněji býti pronešen. Tu vzniká přízvuk vztahu, přízvuk logický čili důraz. Důrazem, jejž na jednotlivé slovo položím, sklesají ostatní slova na nižší stupně, čímžto rodí se rozmanité obměny v pronášení vět. Kdežto prostý přízvuk větový vyskytuje se vždy jakmile se mluví, má důraz jen po příležitosti úkol svůj; tenkrát se mluví důrazně, čímž už napověděno, že vztahujeme se k nějaké jiné myšlence. Důrazem vytknouti mohu každý člen věty podle potřeby, kdy hrot protikladu k němu obrátím. Větu rozšířenon: „Naše severní

pláně jsou velmi úrodné“ mohu šestkráte a po každé jinak vysloviti, vždy s jiným smyslem podle toho, na které slovo důraz položím. Řeknu-li, že „naše severní pláně jsou velmi úrodné“, směřuju proti výroku, který by totéž tvrditi chtěl o našich jižních pláních, — a tak v každém z uvedených možných případův dvě slova k sobě se vztahují, v nich smysl jedné věty proti smyslu druhé jest postaven a důraz podmíněn. Někdy druhá věta je skutečně vyslovena, jindy stojí první sama o sobě, ješto se protiklad lehko vyrozumí, nebo jest sesílení z věty samé patrno. Na příklad: „Myslit, mluvit, **jednat** — totě pravý pořádek; běda, obrátí-li se!“ Jako nade slovy co členy věty tak i výše logický přízvuk nad skupinou celých vět se vznáší; některá z nich zvláštní síly vyžaduje, majíc býti vytknuta proti ostatním. Tak dynamika mluvy dochází zevrubného vzdělání, táhne se po nejsložitějším celku vyslovených myšlenek a určuje také zevnějšek básně. Básník k zevnějšku tomu podává poukázku ve smysle slov svých, — i plyne odtud pro přednášení, aby každý znal onen „smysl“ tím důkladněji.

Důraz je pouhé sesilení zvuku; vedle toho však slovo neb věta zvláštním zabarvuje se tonem, z něhož pohnutí mysli vyráží, radost, žal, chvála, potupa, obdiv, ošklivost, rozhorlení, zkrátka vášeň nebo cit. Toto zvláštní výrazné zabarvení hlasu jest emfase. Při důrazu i emfasi zejmena je znáti prospěch řeči mluvené proti psané. Co jest tu rozličných odstínův, stupňův, barev, co pronikavosti a úchvatnosti, které při mluvení teprv vyniknou, ač ve psaném slově ničím nejsou naznačeny! Rozdělování dob, trvot i rychlost řeči, sesilování a seslabování hlasu, stoupání i klesání tonu jakož i rozličné zabarvování jeho, čili kratším slovem postup, přízvuk, důraz i emfase způsobují tak zvanou modulaci mluvy. Pokud se v přednášení vyráží vnitřní stav výslední takou měrou, že přednášející sám překonán, sám zcela zúčastněn býti se zdá, povstává pathos tak zvaný, čímž právě trpný stav duševní se míní. Někdy rozeznává se v něm dvojí odstín; první vztahující se k jemnějším stavům duševním, k citu, jehož projevováním přednášející zajímá posluchače co osoba osobu, uvádí se pode jmenem ethos; druhý odstín vztahující se k bouřivějším stavům duševním, k vášni, jejímžto vypodobením přednášející unáší posluchače k účastenství s věcí samou, jest pak v užším smysle pathos. I můžeme věru přednášející podle toho jaksi rozvrhnout; někteří přednášejí beze vší modulace, jiní

stále s ethosem, jiní dovedou mluviti patheticky. I básník sám obrací se někdy k osobám poslouchajícím a užívá k tomu různých prostředků, z nichžto uvádíme zde figuru zvláště oblíbenou, vkládati třetí pád druhé osoby bez důvodu („A to je vám dívčina!“) — tak zvaný dativus ethicus. Od prostého čtení nezávažné zprávy nebo učeného pojednání až k živé skutečnosti samé neb k jejímu nápodobení na divadle jaká to rozmanitá role nejrůznějších zjevů hlasových! Předpisy o tom všem náležejí však do vyučování hereckého a řečnického, prvotiny do každé školy. Tuto předpokládáme, ono pak leží mimo úlohu naši, pročež v jeho podrobnostech déle zdržovati se nebudeme.

Pořadí různobarvých samohlásek tvoří jistou melodii, melodie je zpěv, a skutečně dojímá se nás každá živá mluva jako nějaký zpěv. Kdo v jedné řeči utkvěl, zvykne jejím melodiím a hrubě si jich neuvědomí; zaslechne-li však jazyk cizý, vynikne pozornému sluchu brzo jiná třída melodií, — „ti lidé zpívají“ — řekne. Netřeba podotýkati, že ve všech případech, kdy mluvíme o hudbě mluvy, užíváme toho slova jaksi v měřítku zmenšeném — že ani trvoty slabik nejsou tak přesně určeny jako v umělém zpěvu, ani že výrok s tou melodií nesmíme bráti tak do slova. Ale přece jsou tu zárodky a rozběhy, a kdo sluch má, znamená je v živé mluvě lidu velmi dobře: ty spády, melodické úryvky a rozmanité intervally tonové. Proměnu hudebních kadencí v mluvě pozorujeme na krajanu, který dlouho v cizině živ byl, češtiny dlouho neslyšel, a nyní na svůj materský jazyk cizé spády přenáší. Jiné spády tonové slyšíme na anglickém a jiné na svém českém jazyce. Kdy se vystěhovalý Čech vrátí z Ameriky, zpozorujeme na jeho řeči, že nezpívá více věrně, že totiž zpívá po anglicku, čili naprosto jen, že zpívá. Rudiment zpěvu tedy se hlásí, když říkáme báseň; a byť by cizinec v našem přednášení podivné zpívání slyšel, krajanu, když proti jeho slohu nezhřešíme, nebude se to zpíváním zdáti. Odtud pravidlo: „Přednášeje báseň nezpívej!“, jež by mělo zníti: „Zpívej tak jak ostatní krajané zpívají!“ Jediná samohláska je jediný ton složený, tedy pokud zní, má také jen ten jediný ton zaznívati. V hovoru nehlasitém, nenuceném vyskytuje se celá gallerie chyb proti tomuto pravidlu, z pohodlí a z nedbalosti. Čím slavnostnější příležitost, čím větší síla hlasu se dodává, tím potřebnější jest, aby se pilně přihledalo k stejnému tonu uvnitř jedné slabiky. Poklesky proti vyslovování samohlásek jsou rozmanité; jimi hlavně vzniká ton kazatelský s příhanou

tak nazvaný, theatralní manýra, nebo zas oratorská a jiné zlozvyky.

S vyslovováním samohlásek jest u nás věc nejlehčí — mámeť jen čisté, i vyplňuje se nejspíše požadavek, abychom vyslovovali samohlásky jasně a pěkně, šetřili jakosti i trvotu jich a nekalili jich zvuky cizými. Jak už vyloženo, je každá z nich složený ton čili zvěna (Klang); kdo dále se poučiti chce o složení tom, sáhne ku knihám příslušným — tam najde nejen výklad každé samohlásky, nýbrž i ustrojení mluvidel pro každou. Hlavní ton jest při *u* nejhlubší, při *i* nejvyšší a podle toho mění se i pronášení jich i účasť mluvidel. Jest užitečno přednášeči, má-li světlo o těch věcech, zná-li fysikální a fysiologické podmínky výslovnosti pravé a libé, vznik hlásek, přirozenost zvuků a hřmotů, ví-li, na čem spočívá barva samohlásky, a umí-li ocenit příslušné výskumy vědecké; ale všechny tyto theoretické vědomosti by mu nepomohly, kdyby sám neměl jemný sluch a přiměřený hlas — jakož na druhé straně je jisto, že krásné mluvení je možno beze všech oněch přírodnických poznatků, o čemž můžeme se přesvědčiti na hovoru žen — za všech dob, — které nejlíbezněji mluví avšak o fysiologii mluvidel neb o Helmholtzových výskumech nevědí zhola nic. A tak každý mluvčí přijímá mluvu a zvuky její jakožto material k útvarům svým neptaje se, odkud a kterak, čí prací a za jakou cenu.

Více úmyslné péče nutno věnovati souhláskám, a v českém zvláště potřebno na ně upozorniti, poněvadž o tak zvané důkladnosti při vyslovování předsudky se rozšířily vážené z obdoby s jazyky cizými. Jakožto všeobecnou větu můžeme především vysloviti, že Čech při souhláskách mnohem pohodlněji si počíná, než cizina za to má; že pravý zvuk souhlásky jen před samohláskou vyluzuje, ale že na konci slova a ve sběhu souhlásek mluvidlům více neukládá, než co bez namahání snésti dovedou. Na konci slova vyslovujeme souhlásku pouze ostrou: f, ch, k, p, t, ť, s, š, c, č, i kdyby tam byla tupá: v, h, g, b, d, ď, z, ž, dz, dž — tedy lov = lof, kruh = kruch, atd. . . K vůli domnělé důkladnosti namáhati se zde vysloviti lo*v*, kru*h* jest holá affektace a mine se s cílem. Tupou před ostrou ostříme, ostrou před tupou otupujeme, píšeme sladký, prosba ale říkáme slatký, prozba atd. Kdy souhlásky se sbíhají, spodobuje Čech zvuky jich tak, že hřmot co nejmenším údělem se vyvinuje — marno jest namáhati se do jednotlivých písmen pronášeti skupiny: *pražský, pračský, češský, vlašský, svědčiti, Václav*, — my vyslovujeme:

*praský, pracký, český, vlaský, svěčiti, Václav,* — a někdy tak i píšem. Že by *Vítězslav* lépe znělo než *Vítěslav*, může jen tuposluchý pedant tvrditi. Nedorozumění zde povstalo neustálým opětováním pravidla, abychom v českém četli vše, co je napsáno, a s druhé strany snahou grammatikův udržeti pravopis co možná etymologickým. I myslí mnozí, že to náleží ke správnosti, že značí jakousi vyšší češtinu, čtou-li úzkostlivě všechny souhlásky i ve skupinách nejdrsnějších — avšak marná snaha jich; dosáhnou sice affektované manýry, ale s výsledkem se přece minou. Ve slově rozšířiti není žádnému člověku možno vysloviti *zš* důkladně, nanejvýš podaří se mu, že vysloví *sš;* namáhati se tedy za *zš* jest úplná nejapnost. Koncové *h* ve slově *Bůh* lze vysloviti jen před tupou: *Bůh dá* (Bohdá); *Bůh tvůj* zní jako *Bůch tvůj*. Podobně se děje v jiných četných případech; nenutit se, je zde hlavním vodítkem, a držíme-li se ho, stává se hovor nenuceným, lehkým, hladkým. Podrobnější výčet všech oněch případův pak náleží v provedenou nauku o přednášení; musil by pak proveden být na základě grammatiky, kdež by o spodobování, rozlišování, změkčování a změžďování šíře se pojednalo. Hlavní však pravidlo ze všeho zní, abychom ze všech oněch skupin souhláskových, zvláště sykavek, drželi zvuk výslední, abychom se řídili vzorem výslovnosti lidové — tak budeme mluviti lehce, libě a skutečně česky. Neboť v tom záleží ráz mluvy naší, že kde není možno všechny souhlásky vyslovit, ani se nenamáhá za nimi; kdybychom v slově *zub* chtěli mermomocí *b* provoditi, stali bychom se drsnými. Jednorázné, ostré i tupé, souhlásky mají právě nejméně zvučivosti (*p* proti *b*, *t* proti *d*, k proti g), a proto je pozornosti třeba při jich vyslovení, sic dodá-li se jim více síly, zvrhají se, jakž to často ukazuje výslovnost německá. *H* i *ch* přísně rozeznáváme, jakož *r* jen jedno máme a sice čisté, ostré *r*, jež vyslovujeme ne v hrdle rachotíce, nýbrž koncem jazyka, pravé to slovanské *r*, jež musíme tím více chránit, an i Germanům rozhodně se líbí proti ráčlování jinde rozšířenému. Hlásku *j* konečně sesouváme v násloví *(jdu = du)*, ba ani *sedm, osm* neříkáme, nýbrž hezčí *sedum, osum*. Aby nucené affektované vyslovování souhlásky *l* v perfektu pominulo, jest žádoucno, psáti sice jako jindy *kladl, sedl, řekl, vládl, nesl*, atd. . . ale v mluvení dávat výhost tomu *l* a říkati: *klad, sed, řek, vlád, nes*, atd. . . Za prvé mluví tak náš lid, za druhé mluvili i Staří Čechové tak, za třetí nejinak vyslovují i ostatní Slované, neb jiným způsobem tu slabiku pozměňují, za

čtvrté zbavíme se celé řady polohláskových slabik, a konečně získáme takovouž řadu slov jednoslabičných, zkrátíme a sesílíme mluvu. Básníku vždy zůstane na vůli, jednu či druhou formu voliti, jak se mu do verše hodí.

Pravé přednášení básně bude přihlédati ke všem složkám, z nichžto se konkretní zjev její buduje, a všem bude hledět vyhověti, a sice časomíře, přízvuku všeho druhu, ladnosti hlásek, i konečně samému smyslu básně. Ve skutečnosti ovšem pořadí jest opáčné; tu se přihledá nejdřív ke smyslu básně, pak k ladnosti jazyka, ku pěkné výslovnosti, konečně k verši a tu zas k jednotlivým stopám až ke slabikám. Co se smyslu týče, obsahuje požadavek přesnosti už uvedený zvláštní normu tu, aby přednášeč celou váhou prostředků svých vytknul hlavní hrot básně, aby naň položil důklad, jej v nejjasnější světlo postavil a pojmovému porozumění pomáhal. V tom spočívá jeho důkladnost. Tím rozhodněji vyžadujeme jí, ješto lidé ve spěchu života nejsou zvykli důkladně čísti, nýbrž jakýs takýs obsahu stín si osnují z dojmů nejpovrchnějších. Tak na příklad stať, která chválou oplývá, při prvním nahlédnutí bere se za pravdu — a jest zatím peprnou ironií; přednášeti ji musí člověk tak, aby posluchači poznání toto usnadnil. Nebo: básník chtěl vylíčiti idyllické štěstí tiché skromné rodiny a počíná antitheticky, totiž vypisuje hlučnou slávu, jíž na veřejnosti dochází muž, rek, vůdce, politik; povrchní čtenář uvízne na prvních řádcích a domnívá, že básník takto chtěl velebiti otce oné rodiny a že se přechmátl u volbě výrazův, což ovšem pak snadno haněti a v posměch uváděti. Básník v jiném případě vypodobil nám srdcejemný příběh z nějaké revoluce a musil ovšem sáhnouti hloub, dotknouti se pohnutek tehdy vládnoucích i protidůvodův, — z čehož vyplývá jedněm patrný úmysl jeho, totiž povzbuzovati ku převratu, kdežto jiný čtenář shledá pravý opak, že básník prý chtěl varovati před násilným rušením pořádku. Však ani jeden ani druhý nepohlédl důkladně do díla samého; onoť je snad všestrannější, než si jedna strana podle záliby své vykládává. Tu otvírá se pole výkladům velmi různým, co vlastně básník chtěl; ona nestrannost básnická stává se jistou obojetností, tak že někdy trudno bývá, pravého směru se domoci. Přednášeč je zavázán, pokoušeti se vzdor všem překážkám o tuto úlohu, aby pronešením básně její pravý smysl vynikl, a je-li báseň sama v něčem obojetna, aby obojetnost tato co možná zmizela, zkrátka přednášeč má se básníkovi přicítit, má býti myslivým, důkladným čte-

nářem. Odtud co z hlavní zásady vyplývají předpisy podrobnější — o pronášení vět vložných, přídavků vedlejších, parenthesí i episod . . .

Při každém jednotlivém druhu krásna, který zde vystupuje, namítá se zase ona řada všech forem aesthetických, jimžto se má vyhověti, aby výplod byl dílem uměleckým. Stane-li se tak, povstane krásné říkání, vyrovnané, všem požadavkům dostačující, žádnou formu na úkor druhé nevynášející, říkání klassické, obdoba toho, čemu Vlaši říkají bel canto — zde tedy bella declamazione. Líbeznost hlasu lidského ukazuje se tu v pravé podobě své, jazyk na odiv nosí své přednosti a rozestírá je sluchu oblažujíc jej. Pěstování sluchu jde rovnoběžně s pěstováním krásy zvukové; neboť podporuje jedno druhé, jemný sluch dovede vnadu vycítit a navádí k znovutvoření, pěkné říkání zas tříbí sluch. Jazyk a ucho jsou věrní spojenci, trvajíť v nejužší souvislosti sluch a hlas; oba musí působiti, aby povstalo pravé přednášení básně, jestiť ono výsledkem obou činitelů. Ve skutečných případech však buď za příčinou prostého nedostatku nebo z úmysla proti krásnému přednesu se hřešívá; buď zanedbáním jednoho z důležitých požadavků neb vynešením jednoho nad míru příslušnou. Tu buď chce přednášeč vyhověti pravdě a karakterisuje tak, že se stává až ošklivým; nebo chce sílu vložiti do svého plodu, při čemž se mu jemnost ztratí, a on karikuje. Nebo zase ne všechny složky básně docházejí oné péče, jaká jim dle úměry přísluší; jeden dbá obsahu, ale stírá půvaby zevnější formy, neb naopak. Pořadí, v jakém tyto složky básně na půdu požadavků naších vystupují, jest už několikráte naznačeno: celek myšlenkové krásy stojí na místě prvním — trvot slabiky na místě posledním. Co se týče však pořadí aesthetických forem, je patrno, že správnost musí řadu jejich počínati. Onať zahrnuje všechna pravidla v sobě, i zpomínáme jich v útvaru příkazův.

Přednášej správně, vyslovuj co psáno jest a neprohřešuj se proti přízvuku, proti mluvnici, proti dělidlům a proti pravidlům vkusu! Zdá se zbytečným varování toto? A přece při každém veřejném mluvení slýcháme hřmotné důkazy o jeho nutnosti. Pošinování přízvuku právě barbarské jest něco obyčejného, zvláště předložky u hercův i professorův padly v úplnou nemilost; nedbalost na jedné a komická puntičkářská důkladnost na druhé straně, nevyrovnanost, hříchy proti přirozenému tonu, důrazu i emfasi. Ba na povolaných zjeví se často, že neumějí říkati verše; drastičnost a posuňky

nedostatku toho nenahradí. Zacházejíť s verši jako medvěd s konfekty na skvostné a bohaté tabuli! — Každou odchylku proti pravidlům sluší pak vyrovnati zlepšením nějakým, tak že na blízce ještě podáme náhradu za poruch a posluchače s ním smíříme. Tak se děje na příklad zaváděním výslovnosti lidové, která sice proti výslovnosti akademické v něčem se prohřešuje, však rozhodně libější jest; za příklad v malém služ osum místo osm a podobné zjevy — za příklad u velkém hovor lidu a písně jeho proti našim řečníkům, učitelům a básníkům. Však forma vyrovnacího závěru žádá i připouští víc: aby přednášeč vystoupal zde nad lid a ze svého skladu vyrovnával poruchy, šlechtil výslovnost a směrem několikerým nedokonalosti odstraňoval. Při formě souhlasu jest kořisť ještě hojnější — ať počneme tím či oním: přednes básně má býti přiměřen jejímu obsahu, a sice v každém směru, tak na příklad co se týče tempa, co se týče síly, co se týče posuňků — až ku požadavku, že přednášeč sám má býti přiměřen básníku čili, že má míti schopnost, aby mu ve všem všudy porozuměl. Jaká to řada předpisů hrne se z těchto vytčených zdrojů. Jisto jest, abychom asi počátek řady naznačili, že v přednášení vůbec musíme mluviti volněji, než v rozmluvě obyčejné, tím volněji, čím větší shromáždění jest — jakož i podle téhož měřítka hlasitěji, ačkoli žádné piano ani pianissimo se nevylučuje. Nejen k hlasu a jeho různým stránkám, nejen k obsahu básnickému — že na příklad přednes básní lyrických má býti vroucný, epických klidný a názorný, dramatických živý — nýbrž i k úpravě těla vztahují se požadavky přiměřenosti, totiž k jeho útvaru i k jeho pohybům, tedy k mimickému živlu, ku podobě i ku posunování (gestikulaci). I zde nadchází celá říše pravidel podrobných, mimika, jakožto zvláštní nauka a část umění hereckého. Konečně síla a pravdivost určují šíře vše, co přednášeč ze svého k básni přidává. Kdyby všem pravidlům správnosti vyhověl, kdyby i básníkovi byl porozuměl: on musí jíti nad to a podati výtvor zmocněný, tak že by básník sám překvapen byl i řízností jeho i pravdou jeho. Zde má zrovna tvůrčí síla, fantasie přednášečova své pole, zde tvoří on svým způsobem a ukazuje, že ku přednášení básně více náleží než silný hlas, routina a smělost. Přednášeč musil plod poznati, procítit a prožit; tu právě přesnost, důkladné vytčení pravého smyslu se hlásí. Rozeznáváme pak prosté čtení čili recitování, pak vyšší stupeň totiž pravou deklamaci, nejvyšší však provedení těchto pravidel zříme v herectví,

v prvním to umění návěsném; — jeho pravidla jsou sice četná, týkají se všech možných věcí a nemůžeme jich podávati zde, ale přednější část jich zajisté týká se mluvy. Herec musí nejdřív umět „otvírat ústa“ — to jest oním zmocněným a zušlechtěným způsobem mluvit, jejž jsme právě vylíčili. Neboť vším tím přivádí se ve mluvu jakýsi slavnostní, povznešený ton, vzácnější a jednotný způsob, zkrátka jistý sloh; pročež mluvě této, upravené, zmocněné a zladněné, všem pravidlům vyhovující říkáme, že jest stylisována. Čím vzácnější je příležitost, tím bedlivěji nutno mluvu stylisovat; čím větší prostor, čím hojnější posluchačstvo, čím velkolepější obsah, tím více péče vyžaduje přednes. Konečně má stylisace mluvy své odstíny; řečník stylisuje jinak, herec jinak, kazatel jinak, — přemrštění pak příslušného způsobu vede k manýře, již s příhanou vyslovujeme. I zpěv jest jistá stylisace mluvy, ale jiná než je potřeba k dialogu nezpívanému; proto cvičený zpěvák ukáže se býti nedostatečným „v prose“, když se na ni byl zvláště nepřipravil, a zvláště kdy vystoupí a počne mluvit po dobrém herci, diví se sobě sám a diví se posluchačstvo, že člověk tak routinovaný „neumí mluvit“!

Aby dosáhlo se přesnosti v přednesu, je konečně třeba přípravy; ovšem s patra dovede vloha mnoho, v bezprostředném návale affektu, — ale hlavní své průjevy stihne přec jen po náležité přípravě. Člověk tu pozná celou svou úlohu, pozná báseň ve všech záhybech, může rozděliti užívání prostředků svých, aby důraz i emfase náležitě vyniknouti mohly. Neposlední výhoda pak z přípravy plyne, že přednášeč proti dojmům básně se jaksi utuží, že vše, čím báseň má působiti na posluchače, už procítí dřív a pak při skutečném výkonu proti věci samé stojí chladně, tak že celý svůj pozor může věnovati provedení samému — on provádí pathos, ale nestojí více pod jeho tlakem, je prost jeho překážek ale účasten jeho prospěchů, ve „vichřici vašně“ zachová zmírněuí, v rozčilenosti klid. On složil daň citu a podnikl očistu vlastního hnutí — teď chce jen do téhož hnutí vpraviti posluchače své, při čem snad tělesně sám se unaví ale jimi pohne. Proto se říká o dobrém herci, že po velikém představení bývá unaven, nikoli uchvácen, — divák však uchvácen, nikoli unaven. Vedle mluvy samé jest hlas předmětem studia; jak má mluvící s hlasem zacházet, jak rozdělovat jeho proud, jak sesilovat a utlumovat, kdy a kterak dýchat, aby mu vždy dech stačil, — dále jak má hlasem nakládat, aby jeho přirozenou zvučnost zachoval, co možná i zvý-

šil, aby jej mocným i jemným učinil: o tom všem jsou nahromaděny předpisy dlouhé zkušenosti. Třetí vrstva pravidel týká se konečně povrchu a pohybu těla, totiž mimiky zvlášť. I zde platí hlavní vodítko: Zůstaň pánem sebe i látky své, ani v největší živosti nevydávej všechnu sílu svou ale spíše ukazuj, že ti ještě síly zbývá! — aby posluchač byl v úplném upokojení stran osoby umělcovy, bezpečen jeho zdarem a v blahém pocitu jistoty mohl výkonu klidně požívat; aby nemusil provoditele litovat, že se ubohý tak namáhá a potem brodí; aby nemusil se bát, že něco praskne, něco selže, zkrátka aby na umělci znamenal poslední výslednici dokonalé produkce, totiž co do zevnějších průjevů všech onen imposantní pravý umělčí klid, jenž klade pečeť posvěcenosti na dílo lidské. Tu pak se podaří, vtěliti báseň ve všech přednostech jejích, vštípiti ji smyslně v mysl posluchačů. Mnohému z nich teprv se rozbřeskne, teprv báseň a hodnotu její pozná. Zejmena na divadle to vidíme; když herci s energií a svěžestí své úlohy provádějí, svědomitě básníkovi i režiséru vyhověti chtějí, pozdvihnou i drama menší hodnoty k znamenitému dojmu. Není básně tak špatné, aby dobrým přednesem nezískala, a tak dobré, aby špatným neztratila. (Viz Kallilogii str. 44). O všech těchto věcech otevřeno jest také množství pramenův; za starověku psáno mnoho zejmena o řečnictví, za novověku pak o kazatelství a herectví, pod tituly rozmanitými. My bychom měli těchto zkušeností využitkovati, ale s bedlivým rozborem a volbou, totiž zbudovati soustavnou nauku o přednášení vůbec na základě aesthetiky formové, čímž by přehled, jasnost a vědecká souvislost se uvedla, — a za druhé podniknouti to vše zvláště hledíc k našim potřebám, kdež je mnoho co opravovat. V menším rozsahu učinil jsem pokus ten svou „Kallilogií".

Jako však při každé činnosti ne pravidla její, nýbrž názor to prvé jest, tak i v přednášení básní počínáme povzbuzováni jsouce dobrými vzory, poznávajíce skutečnost v podstatných rysech jejích, i vnímajíce umělecké plody osvědčených sil. Takový výkon zůstane pak buď exemplarickým vzorem na vždy, nebo jej překonáme a klademe si jiné vzory; theorie praxi jen prospěti chce: Studuj nejen pravidla, ale i své vzory a život! Konečně rozumí se samo sebou, že přece všechno studium pravidel a vzorů by nepomohlo, kdyby nebylo vlastních pokusův tak jako by z poslouchání a grammatiky člověk cizým jazykem mluviti se nenaučil, kdyby sám mluviti nepočal a dále usedavě se necvičil. Cvičme se v dobrém a krásném přednášení; čím více kdo sám přednášel, čím víc své

síly zkoušel, čím časněji začal a čím důtklivějších příležitostí prodělal: tím dál za okolností jinak stejných přivede vlohu svou, tím lépe přednášeti dovede, tím lepším řečníkem, recitatorem, hercem, kazatelem bude. Cvik činí mistra, názor a zvyk jsou i zde tajemstvím všeho didaktického pokroku. Jako v hudbě přese všechny hojné známky jest i v přednášení básně ponecháno velmi mnoho vlastní úvaze a vlastnímu vkusu přednášejícího, ba víc, ješto zde není tolik známek. Možno by bylo sice, uvésti složité známkosloví i v deklamaci a tak přednes básně notami vyjádřit; avšak zůstalo by to velmi kusé, poněvadž zde není oné ustálené soustavy, tak vyspělé a přece přehledné jako v hudbě je soustava tonův. Každé naznačování zůstalo by daleko za skutečností a obmezovalo by se zrovna věcmi, které snadno vysvítají, kdežto při jemnějších by selhávalo. Však ani hudební známkosloví není ve všech směrech stejně dokonalé; co se týče emfase a dynamiky musí za vděk vzít pouhými slovy nebo známkami velmi neurčitými — za to rythmiku a qualitu tonů má úplně v hrsti, ač nenaznačuje ani zde celou podrobnost skutečné produkce. Rozhodně ve zlém však stálo by známkosloví deklamační a proto jest posud lépe, že se ani nezavádí; necvičencům by nepomohlo a zručnému bylo by poutem.

Když přednášeč věc provede přesně dle zámyslů básníkových a ustálených pravidel zachová, dostaví se ku produkci jeho výslední dojem, při němž zdroje snad více méně skrývati se budou obyčejným zrakům, ale záliba vynikne. Obyčejně však pro tento stupeň zdařilosti výkonu mívá mluva několik obratů pohotově: „že přednášel krásně“ nebo „intelligentně“ — nebo „s citem“ — nebo „ohnivě, unášivě“ atd. . . . Ovšem jedno i druhé je pravda; cit je tam i rozum, ale dojem visí na uměleckém vytváření.

V básni takto přednešené zjevují se nám i její myšlenky v nejpravější podobě, v pravém poměru i v probíhavé posloupnosti své, tak že zde nejlépe pochopujeme, proč mluvíváme konečně v rozšířeném významu o melodii básně, chtějíce naznačiti vůbec líbezný tok myšlenek vedle toku zvukův, an vše dohromady skládá kouzlo celé vyslovené básně. Jak takové přednášení básně napomáhá půvabům jejím, ukazuje každodenní zkušenost; mnohý člověk báseň nějakou sice četl, ale hrubě si jí ani nevšíml, až ji náhle zaslechne dobře přednášet. Tu jakoby ji byl teprve poznal, ona se mu vlastně odhalí, rozloží své půvaby před ním; tu ji vlastně pochopíme, jako člověka poznáme, jejž od vidění jsme sice znali, ale promluviti nezaslechli. Proto v interessu myšlenkové krásy jest

si přáti, aby se básně čítávaly hojně na hlas. Básníci vesměs vyslovují se v ten smysl — ano jest si co přáti, aby čtení toto dálo se podle soustavného vodítka, as jako se učíváme zpívat. Způsobů, kterak se to provádí, je mnoho; od recitování krátké básničky lyrické až ku čtení dramata s rozdělenými úlohami i mnohohlasými sbory. Do našich zábav a schůzek společenských přišel by nový živel, lákadlo nad míru půvabné. Tak se nejen pravá básnická krása bude rozšiřovat, ale i předsudek mizeti bude, že verš jest něco těžkopádného, nepřirozeného, ukáže se, že je to živel lehčí, plynnější než prosa. Tím se zjemní vkus i pro pravou dramatiku, pro herecké umění a konečně lahoda i elegance mluvy se vůbec povznese. Líbezná mluva našich žen dojde uznání, vynikne ve společnosti a salonní hovor pozbude své přílišné škrobenosti, zkrátka čeština přijde víc do proudu, salon bude působiti na jeviště a jeviště na salon na vzájem se předstihujíce a zdokonalujíce.

Značíme-li přednesem samostatné a přesné vyslovení básně, čímž ona vznikne teprv uměleckým dílem věcným, lze poznati, že jest přednes spolu nejširší pojem, v nějž prosté říkání, deklamace, hra i zpěv se vejdou. Hodí-li se ku provozování hereckému jen některé básně, mohou-li se zas jiné jen zpívati: ku přednášení, k živému slovu tíhnou všechny — a z toho plyne poslední výzev: buďtež i tak skládány, aby se k nějakému přednesu hodily, ba k němu zrovna vyzývaly.

## §. 41. Ohled k jazyku.

Jednali jsme posud o zevnější formě, pokud ji vnímáme sluchem. Vedle zvukové stránky však mají slova své významy, za každým vězí představa (pojem), a z těch se buduje vlastně dílo básnické. Bez jazyka by zůstalo v duchu básníkově, po mostě jazyka přechází i v jiné duchy a jest tudíž nutno, než od zevnější formy přejdeme k formě vnitřní, věnovati ohled tomuto důležitému nástroji básníkovu.

Mluva vůbec je soustava známek, kterými si představy své na vzájem sdělujeme. Známky tyto mohou býti viditelné, ku příkladu posuňky, obrazy . . . nebo slyšné; mezi těmito jsou zase takové, které provádíme určitými organy těla — jsoutě tu zúčastněny plíce, chřtán, jazyk, nos, dutina i strop úst, zuby . . . Kladouce pak organ místo výkonu jeho, a volíce mezi jmenovanými

organy jeden při výkoně hlavně zúčastněný, říkáme (metonymická synekdocha) jazyk. Když určení tato vložíme do věty svrchu podané, obdržíme větu zpodrobněnou: Jazyk jest soustava slyšných organy těla způsobených známek, kterými si představy své na vzájem sdělujeme. Nenádherné to slovo, ale za to náležitě jasné. Obvyklé velebení jazyka neznající ani míry ani pevnoty pojmu, výměry jeho pomocí metafor a hyperbol („jazyk jest prvorozený syn ducha, ano jest duch sám konavě živý“ a p.) musí se uskromnit a spokojit s uznáním, jakéž věnujeme souhrnu několika básnických obrazů. Souvislost zajisté stává mezi představami, ale jakož ona není opětováním souvislosti mezi věcmi, tak ani souvislost mezi slovy neopětuje jí. Jsou zde tři řady, a sice

řada věcí: A, B, C, D, . . ., pak
řada představ: a, b, c, d, . . ., a konečně
řada slov: $\alpha$, $\beta$, $\gamma$, $\delta$ . . .,

z nichžto každá podél má svou vlastní a zvláštní zákonnost. Vztahy slov nejsou vztahy představ, tyto pak nejsou vztahy věcí. Jako nesmím zákony představovací stotožniti se zákony, které ovládají dění zevnější, tak nesmím mluvení stotožniti s představováním. Všechny tři řady jsou však sdruženy u vědomí lidském, souvisí tedy na příč jedna s druhou. Souvislost zejmena mezi představou (a) a slovem ($\alpha$) jest psychologická, totiž sdružení obou na základě současnosti, k níž někdy jiné posily přistupují, ale vždy co vedlejší. Hlavní zásada je zde, že slovo s představou vůbec souvisí co známka s věcí nebo, chceme-li, co symbol s podstatou. Sdruženost věci a známky je zrovna základní skutek všeho mluvozpytu, mluvozpyt je známkosloví, ovšem nejvzácnější, jakási heraldika lidského ducha.

Při známce je potřeba shody všech, kteří té známky užívají; jen za tou podmínkou vyplní známka svou úlohu sdělovací, bude jí rozuměno ode všech stejně. Na požadavku shody hlavně zakládá se správnost mluvy, souhrn to pravidel, jež podvolení vyžadují. Sic povstává nedorozumění, nelad, zmatek; uvarovati se ho, jest vlastním účelem všeho studia pravopisu a pravomluvy. Pravidlo jazykové váží své posvěcení z nelibosti nad zmatkem, zní: Neměniž nic na jazyce daném, měj úctu k osvědčenému, ode všech přijatému způsobu! Známky vůbec, teda i slova, mohly by jinými nahraženy být, každý je může o své újmě změnit, ale pak by se jim s těží nebo docela nerozumělo. Proto klade jazyk největší váhu na onu stejnost, posvěcuje každé slovo, které v užívání vešlo

a neptá se ani tak po jeho právě jako spíše po skutku držby. Zvyk jest podkladem všech mluvních pravidel, a „poněvadž všechny umělé známky spočívají na libovůli, má dobře zvyk jazykový, zve-li sám sebe tyranem“. Úzkostlivě bdí každý národ nad ustálenou mluvou svou, neúprosně odstrkuje a v zapomenutí hází všechny pokusy, které samozvaně na ní něco předělávati chtějí. Dojem novot podobných je znám. Obecenstvo trestá je nejen zapomenutím, ale v prvním náraze i notným výsměchem.

Klademe pak básníkovi, co se jazyka týče, tytéž požadavky jako každému, kdo něco slovesného na veřejnost podává. Tu jest na prvním místě správnost, jež nejdříve vztahuje se k mluvnici jakožto soustavné nauce o pravidlech jazykových; sem ji sluší vložiti ve styk se soustavou poetiky. Básník má šetřiti běžného pravopisu, tvarů slov i skladby vlastního jazyka. Není to kladnou zásluhou, činí-li tak, ale hanou, hřeší-li proti správnosti. Jen k vůli dokladu, že není zbytečna připomínka o správnosti, dotkneme se některých rozšířených v novém básnictví chyb. Čítáme: z něj místo z něho, do něj a doň místo do něho, což lahodí jako z vodu, do vodu; tisícové přichází, stromy se kácí, zástupy kráčí; vůbec III. persona pl. pr. je zlý šotek, neboť hned zas objevují se honějí, hledějí, pustějí atd.; ve dne v noci byla hudba slyšet místo bylo hudbu slyšet, vojáci jsou vidět . . . Klasobraní hojnější mělo by dobrý účel, totiž učiniti konec pokleskům ad hoc vytčeným. Povznešenost básníka nad mluvnicí vykládej se vznešeně, totiž ne že by jí básník nemusil znáti, ale aby ji tak dokonale znal, že není žádného boje s ní více pozorovat. Zapomene-li který básník na povinnost svou stran správnosti jazykové, upomínají ho jiní, kterým na ni záleží — začež jim zajisté „sluší čest a díka“.

Básník má sice svůj jazyk znáti — totě subjektivní požadavek; ale ne každý jazyk vyhovuje zas básnickým požadavkům stejnou měrou. Je veliký rozdíl v jazycích, a mluvíváme o přednostech jazyka, kterými vynikává vzhledem k básnictví, o vlastnostech, které jej schopným činí, aby se jím vidiny básnické vyslovovaly. Správnost předpokládá jistou ustálenost v jazyce, a ta zakládá objektivní stránku požadavku, možnost správnosti, tedy jakýsi stupeň vývoje, možnost pevných slov, totiž slov skutečných, za kterými vězí představy pojmoschopné. Obyčejně tento stupeň naznačuje se názvem o „spisovném jazyce“, jenž jeví ustálenost písmem. Jsou ovšem jazyky beze vší psané literatury a mají přece

krásné poesie hojnost; avšak platí to více o minulosti, kdežto v přítomné době ustálení literou, jakožto známkou viditelnou, vždy důležitějším se stává. Krom toho za dávných dob, které básnickými plody vynikají, nepsalo se tolik jako nyní, ale o ustálení jazyka bylo postaráno jinými prostředky, svazkem státním, živým citem příbuznosti, a právě básnictvím samým. Ustálenost tedy upevňuje se počtem mluvících i množstvím literarních plodů. Není zde záhodno hned v porovnání bráti národy evropské, ale zpomeňme si na malé nárůdky v dáli, kdež několik set duší má svou řeč, která se tak rychle mění, že za několik let missionáři znajícímu onu první podobu více nerozuměli. O těch můžeme říci, že řeč není ustálena a že také velikých vidin básnických ani vyploditi ani vysloviti nezná. Poesie vůbec sice tím nezastavena, ale co rojové neznámých pěvců zapěli, upadá v zapomenutí, a co se uchová, náleží v nevyvinuté bájesloví a v nejnižší vrstvu básnictví lidového.

Přese všechnu ustálenost však musí jazyk básníkovi ponechávati tolik volnosti, aby pro nové myšlenky jej mohl i v něčem měniti. Obor této proměny je vymezen aesthetickou formou vyrovnacího závěru, dle níž poruch jen málo kdy a vždy za určitým účelem konati se dovoluje, aby zaň byla podána jistá náhrada, tedy harmonie znovu zjednaná. Poruch vyrovnaný pak dává zdání života, proměnnost, vývojnost; jazyk musí všem potřebám myšlenky nově vzniklým vyhověti, musí být ochotný.

Nejsou to ještě ani nejradikalnější mluvozpytci, kteří tak o jazyce soudí, ale přec mluvozpytci, na příklad Max Müller; poslyšme krátký než dostatečně jasný výrok jeho (Lectures on the Science of Language I.): „Jakmile řeč ztratí svou schopnost k neobmezeným změnám, svou lhostejnost ke všemu, co ve svém vývoji od sebe odvrhá, a svou ochotu, okamžitě vyhověti všem potřebám myšlenky a citu: promění se její přirozený život nezbytně v umělou pouze jsoucnost.“

Sem náleží předně volnost básníkova, že může užívati výrazů všech, které v zásobě jazyka nalezne, že celý jazyk mu je k disposici. Není tomu všude tak; někde předpisuje moda, nebo sbor učených nebo jednotlivec, kterých výrazů v básnické mluvě užívati možno, kterých nedovoleno. Nepřístojné náhledy o sprostotě a vzácnosti (o vulgarnosti a noblosti) a podobných jiných dvojících bývají příčinou, že lidé chtějí sloh básnický zachrániti domnělých nešvar, vyhlašujíce ku příkladu některá slova za sprostá, nemající přístupu do vzácného mluvení — sedlák, žába, myš,

pes, bota, jíst, dělat (za to musí vždy státi aspoň činiti) už dostačí kletbě. Nebo zas nařizuje se básníku, že jen v jistém, také libovolně stanoveném smysle smí užívati slov; všechno vedlejší odstínění jest vyloučeno, určitost sice zjednána, ale, ještě básnické krásno spíše obrysův než pojmův tuhých užívá, také zapuzen veliký onen půvab poesie — mluva se stává příliš určitou, vlastně přeurčenou, ztrnulou a ponděvadž zapuzuje urputně všechny vybaveniny, holou, vyšeptalou. Tatáž vlastnost neblahá zvýšuje se dalšími předpisy, které stanoví přísné frase bez obrazu — jimi jen má se mluviti, každé užití obrazu jest chybou grammatickou nebo nějakým jiným pokleskem. Jest předepsáno říkati: to jest na dlani — řekne-li kdo: to leží na dlani, jest věta ovšem obraznější ale chybná, kdežto ona svrchní správná, ale mdlá. Patrno, proč, kdy se předpis s chutí provádí po celém jazyce, může jej učiniti vyšeptalým. — Sem náleží za druhé vznikání útvarů mluvních zcela nových. Básník tvoří slova zvláštní, posud nebývalá z původních kořenův a kmenův, slovesa, jmena statná i přídavná — jakým způsobem? na to se neptá, jen když výsledky jsou co do zvuku pěkné a co do smyslu krajanům srozumitelné; ze slov známých podniká složeniny, které se nás dojímají jako nová slova, podniká je týmž pochodem hledě ku kráse a jasnosti. Když kdo bez fantasie pokouší se o něco takového, má pravidlo po ruce, jímžto se spravujíc mnoho zdárného provádí. Pravidlo vycházívá obyčejně z analogie (čili obdoby) více méně podepřené. Ve plodech fantasie můžeme sice podobná pravidla také vyslídit, ale tvůrčí duch tvoří bujněji než na sporém základě jich. Proto v jeho novotách znamenáme často takové, kde analogie naše se splňuje, na jiných však úplně přestává; nicméně nesmíme tyto poslední vyhlásiti za chybné — jsouť někdy pěknější a srozumitelnější, nežli stvůry vzešlé dle analogie. Ba o podstatě analogie samé jsou křivá, či vlastně nedostatečná mínění rozšířena. Titíž grammatici, kteří o analogii tak přísně kážou, najednou sami se jí spouštějí — vykřiknou: až sem a nic dále! Tatáž správná analogie má platit jen až po jistou mezi. A co je v tom určuje? Nic jiného nežli zase usus lidu i básníkův. Proto my analogii nezatracujeme, ano za hlavní pravidlo při uvádění novot klademe, ale podstata vzniku jich se nevyčerpá obdobou. Básníkovi dále volno, užívati kratšího nebo delšího tvaru, jednoho či druhého znění slova, když důvod má neb k lidu odvolati se může, či zkrátka nějakým způsobem poruch vyrovnati. Výrazy původně stejné totiž v malém se

rozcházívají a ku každé pozměně konečně ustálí se jiný smysl; domněnka (hypothesa) a důminka (podezření) se ve slovníce uvádějí za jediný význam; v jistých krajích lid rozeznává zima (Kälte) a zejma (Winter), a co podobných případův víc jest. Proč bylo by zapovězeno užívati s lidem chtěj', maj', dávaj', apostrofovat *í*, kdežto básníci všech jiných národů dovolují si svobod v tom ohledu mnohem větších? Zdaž není lépe prostředku toho užiti a říci raději „stromy se kácej' než kací"? — tu je rozhodně správnost, co to káže — a někdy je to potřebno, když básník neuškodě pravému smyslu chce vyváznouti a vyhověti jemu i přísné formě zevnější. Básník vnáší do řeči spisovné výrazy jednotlivé i obraty z lidové mluvy a odjinud, ze spisovatelů méně známých, ze starších dob i z cizých luhův — zrovna tak jako má výsadu tvořiti nové obraty i obrazy. Ustálený jazyk spisovný ovšem chová se odmítavě proti nářečím, a právem, kdykoli by bez potřeby porušován býti měl návalem provincialismů. Kdykoli však může obohacen být nějakým vhodným příspěvkem a poruch tedy vyrovnán, děje se to obyčejně cestou básnické produkce, tak že z dialektů svých i ustálený jazyk stále se osvěžuje. Básník dále užívá všech svobod, kterých mu poskytuje mluvnice i skladba, tak že, kde je možnost dvou neb více případův, básník má na vybranou. Kdežto v hovoru střízlivém, v prose vědecké odchylka od pravidla zůstala by sice srozumitelnou ale podivínskou se jevila, básník k vůli důrazu, k vůli verši, rythmu, lahodě může věci měniti dle svého vkusu, jen když srozumitelnosti nepozbude. Sem tedy mimo jiné klademe též přestavitelnost slov uvnitř věty (viz co o ní praví Jungmann ve Slovesnosti § 22.); kdežto ve francině přísný pořádek slov jest jaksi částkou tvarosloví samého, u nás tím býti nemusí a proto svoboda na místě jeho nás vítá. Výhody z této vlastnosti jazyka zvláště pro básníka plynoucí jsou na bíledni, přímo nápadné a podmiňují spolu s jinými vlastnostmi básnickost našeho jazyka.

Nejen zdání života — než přímo život značí se, že lidé skutečně živí tím jazykem ještě mluví, čím víc, tím líp. Když jednostranní písmáci vymýšlejí si své způsoby mluvy, nebo zamilováni jsouce do jedné doby vytahují frase její z rumu zapomenutí a strkají přes příliš v řeč novou, vyplývají z toho někdy pokusy interessantní, ale pro vlastní jazyk ztracené. Neboť jim málo kdo rozumí, archaismy utlumují život jazyka. Přeplňovati řeč frasemi umrlými jest totéž jako úplnými cizomluvy — těm jako oněm nerozumíme. Není jiného způsobu něco měniti na jazyce, než vyrovnacím zá-

věrem, totiž málokdy novotu zavádět, v potřebě citelné, při tom libou a srozumitelnou. Spisovatel má tak psát, aby mu co možná nejvíc lidí rozumělo, ne však svévolně honiti se za idoly, následkem kterých mu pak skoro nikdo nerozumí, neb nanejvýš jen malý konventikl — tím se rozmnožuje odúmrť jazyka. Má-li člověk opravdu co říci, však se bude ohlížeti po výrazech přiměřených a srozumitelných, už k vůli věci své; jinak jest ovšem, kdy provádí pouhé prostocviky ve spisovatelství. Na tom se konečně jeví rozdíl mezi řečí živou a mrtvou. Tato může míti mnohé krásy, ale svobodu novot vylučuje; pokud ji připouští, potud je živou. Chtějí-li někteří essayisté živou řeč na stupeň mrtvosti přivést, provodí sloh podivínský, nehybný, tuhý, pracně sesmolený, na němž dělanost nepříjemně vyráží. Každý však značný spisovatel, jenž psal, poněvadž měl co myšlenkového psáti, roztavil v té které části tuhost češtiny, že tam počala zas dělati dojem slova psaného pro živý lid, že najednou zaznívala zcela jinak než posaváde, liběji, srozumitelněji, radostněji.

Forma quantity splňuje se na jazyce zvláště patrně a mnoha směry, především jakožto bohatost, totiž vzhledem ke množství rozdílných slov. Čím více slov, tím více pojmův, tím větší činnost duchová za nimi, která je vyplodila, tím zase větší množství útvarův z ní možných. I dovede jazyk bohatý lépe vyhověti všem potřebám básníkovým, a ještě tato přednost je tak očividná, brává se právě bohatost za první kriterion přednosti jednoho jazyka nade druhým; quantita vztahuje se zde k lexikalní látce jazykové. Nejen pro pojmy sobě odlehlé, ale pro blízké odstíny jich mívá bohatý jazyk příhodné výrazy (synonyma); někdy celá řada jich naznačuje zdánlivě týž pojem, pro nějž v jiném chudším jazyce stává slovo jediné. Kde rozdíly v pojmech jemné jsou a jazyk jim zevrubně vyhovuje, zoveme jej také jemným, kterážto vlastnost přece nevylučuje ani sílu, ani vroucnost, ani říznost mluvy, nýbrž je v sobě zahrnovati může.

Tolik, co se týče mnohosti slov; vzhledem dále k významu slov náleželo by položiti do formy quantity též požadavek, aby slova co do obsahu byla názorná, smyslná, konkretní, jakož aby jazyk byl obrazný, — kdyby všecky podobné požadavky už nenáležely vlastně do elementarních útvarů básnických. Zajisté básník má užívati slov co možná konkretních, má míti mluvu obraznou, ale to se vztahuje právě k básnickému tvoření, dál tedy než k jazyku co k jazyku. Neboť konkretním je každý jazyk a obrazným

též, zrovna čím primitivnější, tím obraznější; viz jazyky divochů v té příčině. Ale jiné a jiné bývají obrazy ty po jazycích, jakož národové tvoříce mluvu berou živly k nim z okolí svého, z přírody je obklopující a ta jako způsob života po zemích se mění. Abstraktní výrazy vyskytují se teprv později co výtěžek i doklad myšlenkové práce, ale vždy nesou na sobě stopy svého konkretního původu. Proto mluviti o konkretnosti a obraznosti mluvy básnické má svůj dobrý smysl; stran celých jazykův musí však dvojsloví toto znamenitě býti uskrovněno. Jakož totiž každý jazyk je konkretní, takož ne každý už dospěl toho stupně, aby pro pojmy vědecké měl svá vlastní slova, tedy nemá zásobu slov abstraktních. Z toho patrno, že konkretnost může sice býti předností básnické mluvy, však že žádnou přednost celku jazykového neznamená; jakož také že užívání abstraktních slov jest básnickému slohu na závadu, v celku však zásoba jich je předností jazyka. Jen s básnického, čistě aesthetického stanoviska je konkretnost předností básníkovou; ale jsou ještě jiné potřeby, totiž trh, obchod, věda, a tu zas abstraktní slovo se volá. Proto kde se tvrdí a stále opakuje, „že hlavní zvláštnost jazyka našeho záleží v jeho konkretnosti“ a že němčina „více k abstraktnosti se chýlí“, tam vládne jisté nedorozumění vzniklé z té okolnosti, že se dostatečně nerozlišilo: mluva básnická určitého spisovatele — a jazyk vůbec. V nejednom ohledu jsou abstraktní slova předností jazyka; říkati, že jich jazyk náš nemá neb nemůže míti, totě upírati mu onu přednost. S druhé strany pak ani není tak zhola pravdou, že němčina u porovnání s češtinou chýlí se k abstraktnosti — vůbec nemá to dobrého smyslu, tím zřetelem dva jazyky porovnávat. Než dejme tomu a přihleďme: V mnohých frasích, kde nám nynější zákonník správnosti předpisuje pouhé abstraktní býti, užívá němčina rozmanitých a konkretních sloves: státi, ležeti, choditi, nositi; jediná tato, ale hojná ukázka dostačila by vyvrátit onu všeobecnou větu. Pohleďme pak dále na německá přísloví a úsloví, na písně lidové, na písně Götheho, na Schillerův „Wallensteins Lager“ a nemůžeme neznamenati onu smyslnost, plnost, svěžest, barvitost, obraznost. Ovšem ve spisech vědeckých zastihneme slova abstraktní, ale jsoucnost těch nesvědčí nic o nejsoucnosti oněch, nýbrž jest další předností, kterou my se teď opatřujeme, krok za krokem též jakmile literatura vědecká se vyvinuje. — Více do té záhady ještě nahlédneme v odstavci pozdějším, ale přání vyslovit můžeme, aby ona všeobecně odhadovací formule na pravou míru byla uvedena.

V jiném směru vztahuje se forma quantity k útvarům, které lze z daných slov ohýbáním budovati, tedy ku tvaroslovné části jazyka, ke skloňování a časování, k naznačování trvotu a průběhu děje, k možnosti přechodníků a příčeští atd. V českém jak známo máme v těchto věcech pravý nadbytek — Jungmann (ve Slovesnosti §. 12.) uvádí: „sedla, seděla, sedávala na trávníku“ a jiné příklady, kterými se spolu stručnost jazyka dokládá. Stručnost jazyka podobně jako krátkost jednotlivých slov činí dojem: malými prostředky působiti velký účin, tedy budí představu intensivnosti, síly zvláštního druhu. K větám jako jest: „začínalo přestávat, až přestalo“ je vskutku těžko nalézti překladu rovněž tak stručného. Lid český jest sobě této přednosti jazyka svého jaksi vědom a kochá se rád v obratných výpovědech, kdež ona zvláště se jeví. Považíme-li k tomu, že nemá čeština artikul, což opět stručnosti pomáhá, že není nucena užívati všelijakých výpomocných a spojovacích slůvek, vysvětlíme si, proč hodí se k nápisům, k jadrným sentencím — v tom záleží její ráz epigrafický a po případě monumentalní. Než ani tato přednost není nic absolutního, i nezapomínejme, že jazyky, které co do tvarů tak bohaty nejsou, mají zase svoje výhodné prostředky, aby totéž vyjádřily, zkrátka že jinak mluviti také možno. Některý jazyky, místo co by ohýbaly slova na konci, užívají předložek skloňování složené), na příklad angličina:

meč a sword
meče of a sword
meči to a sword
mečem with a sword —

neb opisují všelijak formy slov a jde to také. Co tím ztrácejí, nabývají zas jiným způsobem; předně je takové „skloňování“ náramně snadné, za druhé podvolují se mu všechna slova bez rozdílu, i cizá, a za třetí zůstane základík stále patrným. Krom toho bývá artikul dvojí, určitý a neurčitý, jiný to zdroj jemnosti jazykové, tak že jim z toho všeho nové výhody vyplývají, které zase ohýbacím jazykům scházejí. Poznámka tato vede nás k jinému požadavku.

Běží totiž nejen o jsoucnost tvarův, nýbrž o jich pravé rozdělení; sice se může jazyku státi jako muži bohatému, který má v nitru Australie zlaté doly a v Evropě nouzi trpěti musí. My máme dosti tvarů, ale někdy nám scházejí na místech rozhodných a jest nedostatek ten příčinou neurčitosti, nejasnosti, všelijakých rozpaků,

dlouhých parafrasí a jiných patrných nehod. Tak na příklad stejnost třetí osoby v jednotném a množném čísle. Nevidí, co činí — co je to? Ovšem řekne se, že to vysvítá ze smyslu — nebo že to má býti naznačeno v podmětu. Jak ale, když podmět sám této nehodě podléhá, neznaje rozdílu mezi singularem a pluralem? Básník v kontextu chtěl napsati: Soles lucent et terrae vestiuntur — plural zde podstatný — a hle česky věta zní: Slunce svítí a země se šatí, což může býti též: sol lucet et terra vestitur. Vzniká neurčitost, což je nedokonalost; co mi pomůže bohatství na jiném místě, když mne zde opouští? Nebo chtěl napsati: „Already centuries and lands cry for it“ — v českém větu: „Už století a země o to křičí“, na nížto rozdíl mezi pluralem a singularem v ničem nevyniká, nehledíc ani k rozdílu mezi earth a land, což obojí je země. Příkladův podobných jest více než nám libo. Nelze upříti, že mluva lidu je v mnohém ohledu dokonalejší; když na vesnici slyším: „U Zemanů svítěj'“, slyším sice chybu proti své naučené mluvnici, ale vím, co to znamená; když přijde učedník se džbánem a ptá se: „Prosím, kde pak tady točej' pivo“ uznávám, že určitěji mluví než já spisovatel. Jak dotčeno, nač narážíme, jsou jen některé hlavní případy neurčitosti, jakéž jsou: nerozlišenost mezi singularem a pluralem valného počtu substantivů, mezi nominativem a genitivem ženských (země, geometrie), nedostatek tvarů při verbaliích a p. Vše vadí nám tím více, an nemáme artikul ani žádné pomocné sklonění. Jedna z hlavních překážek, proč zásoba slov abstraktních se tak zvolna rozmnožuje, je právě nedostatek tvarů při verbaliích; to jest příčina, proč jich neradi užíváme, ne však ona předstíraná pohnutka, že by verbalia byla abstraktní!! Někdy se tyto nehody tak nahromadí, že výkonnému spisovateli způsobují pravé peklo. Časté dvojsmysly v českém vznikají za příčinou neurčitých neb miznoucích koncovek, ve všech částech řeči zejmena též při adjektivech jednoho východu a příčeštích. Nepomůže zde potěcha, že v němčině, v angličině, ve francině tatáž je neurčitost. Tyto jazyky mají artikul a složené skloňování, i pomáhají si svým způsobem. U nás mluvotvorný duch v lidu posud žijící pomáhá si též všelijak, ovšem samými chybami, též užíváním artikulu. Jindy právě přebytek zas — embarras des richesses — nebo zavázanost, že skloňovat musíme, bývá zdrojem nových rozpaků. Ukazuju jen k těm pracným pokusům, uvésti řád ve skloňování cizých jmen. Návrhům činěným nelze upříti důkladnosti, ale praktičnosti se jim nedostává;

vyžadujeť provedení jich nemalou porci učenosti, širším kruhům nemožné. I v našem domácím materiale je někdy potíž s tím skloňováním, ku příkladu se jmeny ženskými. Kdo jest manžel paní, která se správně napsala Lípová? Může to býti pan Líp, též pan Lípa, pan Lípův, pan Lípový a také pan Lípová. Jak se jmenuje manželka muže, jehož jmeno jest Vavrů, Dítě, Poupě, Hrabě, Ráb, Rába, Hein, Heine? Co dělají v praktické Americe? Neskloňují cizých jmen a ženě ponechávají jmeno manželovo beze změny. Někde se zas mladým myslem vštěpuje, že nemíti artikul jest absolutní přednost jazyka. Není pochyby, že mínění to vzniklo ze záliby v latině, aniž se popírá, že v něčem nepřítomnost artikulu prospívá, že pomáhá krátkosti, pádnosti, úsečnosti, že se tedy věta bezartikulá hodí k nápisům, na pomníky a budovy, ku krátkým výrokům, průpovědem, ku perutým slovům, zcela podle latiny, jejíž majestátnosti zajisté bezečlennost spolu činitelkou jest. Ale to není celé kolbiště jazyka, nýbrž nejmenší; jazyk není zde pro monumentalní paradu, a co mu na té straně vzejde, na druhé širší straně mu snad ujde, zejmena pohodlí a obratnost. A co vidíme v průběhu dalším? Hle, dcery latiny, které na místo nebožky matky vstoupily, mají artikul: vlaština a ostatní. Stará, klassická mluva Hellady dluhuje velkou část své podivuhodné tvarebnosti, své obratnosti, hojnosti i ochoty, jíž v ústrety přichází všem potřebám myšlenek, právě také artikulu svému, jenž v ní se stal pravým čarodějem. Konečně z jazyků veleliterarních němčina i angličina mají artikul, a všechny výtky, kterých se německému zejmena artikulu dostávalo od úzkohledých učitelův, platí mnohem větší měrou artikulu v řeckém. Jak ho tam zneužívali! — a dávno nežli Němci utvořili „das Sein“ měli Řekové své „τὸ εἶναι“, „τὸ τί ἦν εἶναι“ a jiné stvůry. Jím zpodstatnili každý pojem i několika slovy vyjádřený; každý zvuk se mohl stát substantivem, názvem technickým, a nechť vzdoroval všemu ohýbání, za něj, ale na prospěch jemu ohýbal se všudybyl artikul! Odtud plyne, že o absolutní přednosti řečí bezečlených nemůže býti řeči. Ale ani naopak, řeč bez artikulu může v jinou stranu se vzdělat. Jen nadsazování oné první musí přestat: totě sluje opravdu z nedostatku činiti cnost! — — V jiném ohledu náležejí všechny kladné přednosti jazyka ve formu quantity, ježto skutečně činí jej o něco bohatším než jest jazyk druhý, kterému vlastnosti ony scházejí.

Jiná otázka jest, — a tu přecházíme ve formu význačnosti — zda v oné bohatosti jazyka, několika směry vytčené, objevuje se

příbuzenství etymologické, jehož dohlédnouti ovšem možno jen člověku zvlášť učenému; zda-li totiž veškerý material jazykový plyne z jediného zdroje, vývojem nijakž nerušeným, nebo-li bohatství to z různých končin snešeno, zkrátka, je-li jazyk svůj, samorostlý a ryzý. Etymologická stránka jazyka se svými odhalami může básníka velice zajímat; on se pouštívá v hlubší poznání mluvy a kochá se tajemnými zákony, jakož vídáme, že spisovatelé, když jim žíla básnická vyschla, zatáhnou se do mluvozpytných rozjímání, obírajíce se vážně vědeckým zpytováním nebo horujíce a pouhé hříčky provozujíce. Ryzost jazyka, v porovnání přivedena s touže vlastností kovu, v nejednom ohledu dobře se hodí věci samé, také v tom, že malá přísada činí i nejdražší lepokov praktičnějším. Samorostlost, zachovalost, ryzost jazyka je tedy objektivní přednost a zvláště zajímavá vždy bude myslem filologickým; pro živou potřebu lidu však a pro básníka na ní nesejde. Jak hanebně nevědecky sobě lid počíná s touto látkou, jakých omylů a hříchů se dopouští, ba na příbuznost slov zapomíná neb ji zrovna v posměch bere, ukazuje naivní jeho etymologie, již provádí v hovoru i ustaluje v řeči samé. Ukázky lidové etymologie neskrývají se bystrému zraku, ačkoli jsou-li v českém sebrány nevím. Jako lid, aspoň podobně básník stojí k etymologii; nic platno, musíme si to přiznat. Nejbohatším jazykem, co v Evropě známe, jest angličina; příčina jest, že ona spojila v sobě oba zdroje, germanský a romanský, že všechno do sebe přijímá a stravuje, že nemá a nezná cizomluvů — neboť vše co lze latinkou napsat a anglickými mluvidly vyslovit, jest anglické. A tak je to co do původu nejpestřejší strakatina, nevyvinula se organicky z jednoho semene — a přece hle má největší básníky, kterým to bylo zcela jedno, zda slovo, jehož právě užívají, je starobritské, keltské, latinské, dánské, německé, nebo jakékoli — podobně řečníkům, kazatelům, průmyslníkům a kupcům. Básník je velkodušný, ale také naivní kavalír, který přijímá mnoho peněz, ač odkud zrovna plynou a jaké jsou účty do podrobna, se nestará. Znalost jeho do hluboka jde jiným směrem nežli etymologickým; znát mluvu nejen po všeobecných vlastnostech, které má ona společny s jinými, nýbrž zná i zvláštnosti její, založené na tvarech i na duchu jejím, zná zjevy rozmanité, které mluvu co určitou mluvu vyznačují. Význačnost mluvy vypisuje se šíře ve spisech odborných; mimo zvláštnosti tvaroslovné a skladebné sluší zde poukázati na způsoby mluvení tak zvané. Mámeť výroky do jiných jazyků sotva neb ani nepřeložitelné, pravá to úsloví či

vlastnomluvy (idiotismy); vězíť podstata idiotismu v jediném slově, v možnosti různých tvarů jeho, nebo ve zvláštním spojení dvou živlů slovních, mívá povahu obratu, kterou jinde neuznávají nebo míti nemohou. Proto takové idiotismy nalezáme už vykázány v každé mluvnici, nalezáme je v lehkém hovoru obecného života i ve slohu básnickém; vedle příkladův už uvedených: zakouřím si; strom z jara aspoň zakvěte si; dotesknil se úlevy; dej se do toho; je mu na nic; nedejme se; je po všem. Jiné zjevy lze sice snadno přetlumočiti, ale se ztrátou smyslu původního, tak že jim v druhém jazyce nerozumějí; mívají povahu obraznou vytýkávajíce představu (věc, neb děj, neb vlastnost) nějakým porovnáním, allegorií, vtipem: to bije do očí, dostal pro vítr, z bláta do louže, motyka spustí, mám to na jazyku; zapomněl jako na smrt; ani kuřeti neubliží; o prst by ho ovinul; to je voda na můj mlýn; má za ušima; vypálil mu rybník a d. — tak zvaná pořekadla (proverbia).

Konečně přísloví, sentence prostonárodní, obsahující větu ethickou, výtěžek zkušenosti, rady chytrosti, náhledy o životě — vždy však větu, na níž složení patrno, byť někdy ellipticky uskrovněné. Proto lze je překládati, ovšem s pozměnami: Dočkej času jako husa klasu; častý počet, láska dlouhá; když Pánbůh dopustí, motyka spustí.

Přísloví obsahují moudrost lidu, správnou i křivou, pravou i lichou, ale vyslovenou nějakým rouchem básnickým („přísloví jest mnohých lidí moudrost, jednoho člověka vtip"), mudrosloví lidové, kteréž má se k soustavné filosofii as jako básnictví prostonárodní k umělému. Přísloví samo se všemi podobnými tvary, jakové jsou gnomy, průpovědi, paraenesy, maximy náleží ve vrstvu didaktickou, pročež o něm tam více jednati jest. Právě však co do formy své karakterisuje nejen obrazivost národa, než také a zvláště významně jeho řeč, a krátkostí svou nejstručnější způsob mluvení (jest přísloví kratší než zobáček ptačí).

O vzájemném poměru mezi úslovími, pořekadly i příslovími ještě mnoho pěkného vytknouti lze; hlavně však upozorniti sluší, že sice mezi prvními dvěma a příslovími rozdíl jest patrný, mezi úslovími a pořekadly však bývá trudno lišiti, tak že se někdy obě zahrnují jedním slovem „idiotismy". Ale všechny náležejí do pravého pokladu jazyka Jak mnoho krásných zjevů nalezneme v jedné řeči proti druhé! I my máme v českém tolik znamenitých

idiotismů, které mluvu naši stručnou, pěknou a samosvojnou činí — ale velmi často svého vlastního pokladu nedbáme a věc, kterou bychom svým způsobem tak výhodně pověděli, zkoušíme obtížnými, nesrozumitelnými frasemi z ciziny. Proto zásluhu mají znalci, kteří na ony prospěšné vlastnomluvy upozorňují a vlastním příkladem ukazují, kterak výhodně jich se užívá. Neboť uvádět nějaký zapomenutý mluvorys znova v paměť vrstevníků, má jen tehdy smysl, když je s tím spojen očividný prospěch; frasi ze 16. století „na něm se všechno zavírá a otvírá“ zaváděti místo bleskného, nyní zobecnělého „má vliv“ je pozdě. Jiného druhu jsou případy, kde si toho přejem a staré způsoby rádi vítáme. Ovšem je opravci k tomu dobré vůle potřeba, nikoli planého vtipkování; pak by se to mělo díti ve spisech, které aspoň něčím významny jsou, znenáhla a způsobem dvorným — totě veškerá chytrost v počeštování češtiny. Samosvojnost neplatí snad výlučně o jediné řeči před jinými, každá je takovým singularem. Jestliže se Němec zdárnými ukázkami chlubí, máme my proti němu zase jiné. I má každý národ svou specifickou poesii v jazyce založenou, svou „krásu řeči“. Najdeme v každé národní poesii mnoho nepřeložitelného, ale absolutním měřítkem hodnoty její to není. Neboť každý jazyk je schopen také jiné poesie, která se i druhým jazykem vysloviti může. Že báseň je tím lepší, čím více idiotismů obsahuje, jen jest malinká část z jednoho kousku pravdy. Náleží tato samosvojnost do krásna jazykového, jest zajímavá jazykozpytcům, ale jakési absolutní jediné měřítko vůbec básnické krásy z toho činiti, jest zaslepenost. Homer a Shakspeare mají své idiotismy, ale též krásy, které v ostatní jazyky se přelévají a zajisté jsou právě ty, které je učinili básníky světu známými. — Proto sluší každý takový výrok bedlivě omeziti, aby pravdě neublížil.

Známky, kterých užíváme ku sdělování svých představ, jsou dvojího druhu; buďto známce každý člověk bezprostředně rozumí nebo musí mu býti význam její vpraven. Malíř kdy vysloviti chce vidinu svou, užívá barev co známek; kdo vidí pak tu červeň, hned jí rozumí a ví, co malíř zde naznačiti chtěl. Podobně hudebník, sochař a jiní umělci. Výkřiku při bolesti také rozumí každý člověk bezprostředně, ale řeknu-li strom nerozumí tomu Němec; jemu musím říci Baum, Hellenovi dendron, Latiníku arbor. Známky způsobu druhého, jichžto význam člověku je vpraven — čímkoli: rodem, vychováním, dlouholetým zvykem, školou, dobrovolným cvikem neb násilím — jsou známky umělé proti oněm pří-

rodním. Každá mluva jak patrno obsahuje tedy známky umělé i přírodní, nechť se skládá z viditelných neb slyšných známek. Čím více známek přírodních, tím srozumitelnější je mluva nepřipravenému, čím méně, tím více třeba učiti se jí. Mluva očima, mluva posuňková, pohyby mimické, hudba, malířství, sochařství, stavitelství, mají takové přírodní známky, kdežto básnictví užívá známek umělých. Odtud šlehá prysk předně na ohromný rozdíl, jenž stává mezi básnictvím s jedné a ostatními uměnami s druhé strany, a za druhé na rozličnost řečí; kdyby slova byla přírodními známkami představ, byla by jen jedna řeč. Ješto však známky tyto nevznikly mimo úmysly lidské, může tentýž zevnější zjev býti známkou mnoha rozdílným představám a zas několik rozdílných zjevů najednou známkami jedné a téže představě. Jen na několika málo místech má jazyk též přírodní známky, citoslovce (interjekce) a onomatopoje, které bezprostředně upomínají na zvukové pochody a buď pomocí rythmu neb vypodobením tonů jednotlivých i celých pořadí věrně zobrazují přírodozvuky. Teď jsme teprv na pravém stanovisku stran zvukodobnosti. Každá řeč má jich něco, a zajisté ony přispívají také zvláštnímu rázu řeči; zvali bychom tuto vlastnost přírodností. Přírodnost pak ve spojení se všemi zvláštnostmi jazyka, samosvojnost jeho i věrnost, jakouž „obráží věc“, to vše způsobuje jeho význačnost.

Mluvozpyt na pravé psychologii založený činí rozdíl mezi představováním, mluvením a myšlením, a ukazuje do podrobna, kterak pojmy na podloze slov a zase slova na podloze pojmů se vyvinují, tak že jedna řada činí druhé řadě stupnici. V jazyce, kterým se dlouho a hojně v říši duchovní pracovalo, jsou stopy toho patrny; oné do svých útvarů vloží tolik myšlenkové práce, tolik živlů vzdělavacích a vzdělatelných, že se jím právě všechno snadno pronáší; pro všechno upraví si zvláštní frase, způsoby a výrazy vhodné, tak se vycvičí a vybrousí, že je v něm snáze dělati verše nežli v druhém, že odtud vzniklo slovo, kterak jazyk za nás myslí a básní. Ale i v témže jazyce jednotlivé doby postupu a vývoje jeho se různí. Básnická mluva česká roku 1810 a roku 1880 jaký to rozdíl! I podaří se konečně tolika dobrými prostředky vtěliti složitý básnický obraz, vidinu myšlenkovou na venek: tato myšlenková vidina a její zevnější výraz „souhlasí“. Zevnější výraz má sice svou krásu, ale v jeho nitru žije myšlenka jakoby duše jeho, k vůli níž on celý sám povstal. Proto jazykové tělo básnického díla má pak ráz duchový, jest oduševněno — ona básnická myšlenka

jest právě jeho duší. Souhlas mezi nitrem a zevnějškem vyžaduje, aby vtělení bylo úplné, ale neplýtvalo prostředky, stručné ač bohaté, zkrátka aby splnila se forma souhlasu mezi vidinou jakožto zjevem duchovým a výrazem jejím zevnějším. Výrazy jiné z organického života namítají se zde výhodně. Jako úd k údu, organ k organu, vše k sobě se hodí. Rythmus, melodie, libozvukost mluvy i krásno myšlenkové tvoří jednotu, jedno tělo, nebo tělo a duši v jedno spojené až k nerozeznání. Odtud řine se množství vzorců, které po způsobě vzájemnosti těla a duše určují básnickou jakost. Někdy vše tělem se zdá a duše jeho úkonem; jindy vše pouhou duší připadá a tělo jejím dílem. Odtud dále plynou ony domnívavé definice o kráse básnické, že prý na příklad ona jest jednota formy a obsahu! Týž význam dalšími obrazy svítá, že vše jedním rázem se rodí, že na básni není ani jádra ani slupiny, nýbrž absolutní jen jednota a p. Tyto dojmy, tento přelud se dostavuje, ale mýlí se, kdož domnívají se, že jen to a ono se k sobě hodí, že forma i obsah povstaly najednou a podobně. To vše snad bylo také při básních špatných, ale při zdařilých často nebývá. Ve skutečnosti musíme připustit rozbor a postupné pracování. Ano básnická věta má býti soustředěna, všechno názorné a smyslné, verš shustěný, koncisní. Také se řeklo a za výměr krásna vydalo, že krásno jest to, co v nejkratší době budí v nás nejvíce představ. Všechno má svou pravdu — ale pochod skutečný bývá jinaký; souhlas onen nebývá dán, nýbrž básníkovi uložen. Básník někdy něco vymyslí, k čemu nenajde hned slov a obratův; tu mu jazyk nestačí, i musí jej k novým myšlenkám nutit. Jindy zas tento zevnějšek přerůstá vnitřní potřebu a vede sám básníkovi pero. Rým, neb rythmus neb délka verše, sloky vede jej často k věcem, kterých prvotně nezamýšlel. Někdy by vystačil třemi verši, kde musí míti stůj co stůj čtyry; i přidělá čtvrtý, a tak povstávají řádky výpomocné, verše na výpomoc, které jsou závadou jen tehdy, když je na nich znát, že povstaly tak. Někdy však je takový výpomocník krásnější než jeho sousedé; básník má volnost, pracovati kterým směrem chce — počne báseň od konce, nebo z prostředka — zkrátka psaní básní jest ve skutečnosti zcela neorganické — — ale dojem básně má vždy a všude býti i co do jazyka skutek nejvyšší harmonie, jednoty mezi jazykem a krásnem myšlenkovým.

Máme před sebou celý inventář vlastností jazykových methodicky vyvinutých (Jungmann některé z nich po různě vyčítá ve

Slovesnosti §. 11.—23.); svolejme je na jedno místo a zrodí se nám v mysli vzor jazyka, který se básnickému vytváření nejúplněji hodí. Jazyk takový jest schopen časomíry, jakož má i určitý přízvuk, tak že připouští pravý rythmický verš (veršoschopnost jazyka). Zvukové okrasy, živly harmonické i melodické (rým, alliterace), nejsou písmem nastrojeny pouze pro oko, nýbrž týkají se sluchu při vší rozdílnosti pravopisu; libozvuk vyniká ve své záporné stránce co nepřítomnost drsností i ve své kladné stránce co rozmanitost skutečných krás. Výslovnost je snadná, ana nepachtí se za úkoly mluvidlům nemožnými, aniž mezi lidovou a spisovnou řečí propast způsobuje, čímž by do básnického odboru vždy a vždy něco cizého, nezvyklého se trousilo. Při vší ustáleností literarní neustrnul jazyk v dělané přesurčenosti, ve skladbě krutě zuniformované, v přísném pořadí členů větových, v nepřestavitelnosti slov, nýbrž ponechává básníku tolik volnosti co by srozumitelnosti neškodilo, vyhovuje všem odstínům pojmovým bohatstvím a jemností výrazů svých, připouští proměny, které obdivuhodnou tvarebnost a obratnost podmiňují, a ukazuje se konečně životným, pokrokuschopným a ochotným, nové a nové myšlenky vyslovovat a z cizých jazyků tlumočit. Jazyk pak onen, který požadavkům těmto znatně vyhovuje, jest jazyk k básnění vhodný, sluje jazyk básnický. Jazyky v té věci skládají celou stupnici; jeden více hodí se k básnění, druhý méně, ku příkladu čeština proti francině.

Však i nejdokonalejší jazyk má něco příkrosti na sobě a činí překážky při vyslovování vidin. Každé umění smyslové musí přemáhati příkrost svého materialu. Ač poesie jest nejduševnější ze všech uměn, ač jejím vlastním materialem jsou představy (tedy nic hmotného), stává se přece její prostředek sdělovací, totiž mluva, zas materialem, či jak jsme to už dříve vyjádřili, mluva jest materialem zevnější formy. A tu klade také překážky svému vypodobení, tu je básník v obdobě s jinými umělci pokud řemeslným pochodům podrobeni jsou. Básník bojuje s mluvou — mluva mu tak není k službám jako myšlenka; musíť ji poznávati teprv, měnit, šlechtit, aby mu vystačila. Někdy mu přece nevystačí a obmezuje ho. Básníci sami dost se nalíčili toho zápolení s mluvou. — Ale jako v každé činnosti zápolení s materialem mělo zase své výhody v zápětí, i v poesii příkrost jazyka vyzývá vlohu tím víc, překážka, již básník přemáhá, stává se popudem, z něhož tím krásnější osvědčení básnické vlohy se rodí. Tu činí sice násilí jazyku, jakož

se děje všemu, co do nových, neobvyklých forem se vnucuje, — ale výsledek násilnosti je zvýšená lepost, ušlechtilost, vzdělání jazyka, při čemž ji není viděti víc. Z obmezování a z přemáhání vítězného rodí se pocit volnosti, z překážek jdou jen nové pohnutky, čímž se tvoření samo podporuje, myšlenky se vzbuzují, vynalezavost dráždí a k netušeným útvarům vede. I stává se obtíž formy zevnější, překážka jazyková vybíječkou krás vnitřních, mluva takto i největšímu básníku pravou pomocnicí, nástroj divotvůrcem, an sám vedl básníka ku podrobnostem, kterých původně nezamýšlel. Zkrátka, poněvadž je mluva básníku materialem zevnější formy, musí s ní básník sice bojovati, ale v boji tom stává se mu i hýblem krásna myšlenkového.

## §. 42. O umění překladatelském.

Právě že slova jsou představ známky umělé, mohou býti rozdílné a tudíž útvar myšlenkového krásna čili obsah básnický vtěliti se tou neb onou soustavou jich. Básník zde stojí zcela jinak než ostatní soudruhové jeho, kteří užívají známek přírodních; on jest podporován i obmezován mluvou svou, rozsah její naznačuje jeho možné obecenstvo. Co u jednoho národa zjevilo se básnické krásy, jest všem ostatním národům uzavřeno. Báseň s nejpěknějším zevnějškem, s nejhlubším obsahem vnímá cizý člověk co nepatrnou bezduchou řadu zvuků, teprv poznání jazyka otvírá mu bránu do této říše skrytých krás. Totě způsob, kterak dílo básnické se vštěpuje i cizinám; s rozšiřováním jazyka koná vítězný postup literatura jeho, jsouc při tom sama pákou i účelem. Druhý způsob jest překládání. Za naší doby, kdy národové mohútnými prostředky novověké kommunikace a cirkulace vždy víc a více se sbližují, nejen znalost jazyků, nýbrž větší měrou překládání vyniklo ve své vážné důležitosti mezinárodní. Nechť by mnozí sebe četnější jednotlivci učili se jazykům, co jest jejich počet proti počtu jiných, kteří se jazykům učiti nemohou a přece plodů duševních z literatur cizých účastni býti chtějí! Právě následkem zrůstu vzdělanosti bude potřeba překladův čím dál tím nezbytnější.

Na překlad básně dlužno především hleděti co na báseň a jej též podle týchž kategorií posuzovati. Jen o výsledek běží; kterak se ho dosáhlo, jakou cestou k nám přišel, zdali snadno neb těžko se rodil, po tom kritice aesthetické není nic. Přeložená báseň má se zdáti jakoby byla básní původní,

totě nejčelnější kategorie umění překladatelského. Teprve v druhé řadě přijde porovnání s originalem. Hlavní požadavek jest, aby překlad úplně zobrazil original, aby byl věrný. Věrnosti může dosíci přetlumočením jednotlivých slov, čímž povstane překlad doslovný; nebo převedením myšlének, kdež tedy vzhledem k slovům překlad jest volný. Jinak ale překlad je vázán vždy, vázán právě originalem. Když volnost jde dále, i k myšlenkám samým, když mění dojem, velikost, ráz a směr i snad účel celku, vzhledem ku potřebám zevnějším, pak to není více překlad, nýbrž spracování, po případě má-li hodnotu svou originalu přiměřenou, přebásnění. Doslovný překlad málo kdy možný, z příčin zjevných: jiné představy, jiná slova, soustava jedné mluvy proti soustavě druhé mluvy všelijak sešinuta jest, nehledě ani k obratům, frasím, příslovím a idiotismům, které každou z nich zvlášť vyznačují. Blízké jazyky jdou po jistou dálku rovnoběžně spolu, evropské na příklad, a tu možno někdy doslovné někdy myšlenkově věrné překlady pořídíti. Z jazykův cizejších, ku příkladu z čínštiny, možná jest jen přepracování.

Úloha překladu je jasna; překladateli dán hotový obsah myšlenkový, jejž on znova vysloviti má jinou soustavou umělých známek. Vzniká tedy onomu obsahu jiný zevnějšek; když pojmy ve slovích obou jazyků se kryjí, může i překlad býti doslovný, ale forma umělecká se tratí. Tuto formu znova zjednati, jest úlohou zevnějšího pochodu v básnění a kdo tak činí, musí sám znáti pochod ten, v moci míti techniku veršovací, mimo to šetřiti krásy myšlenkové v originale vyslovené, ji správně a hluboce pojímati, ji v úzkých mezích i měniti, tak že překlad toho rázu plného odbývá zase za jednotnou báseň. Překladatel musí míti pravý vkus, aby dovedl vycítit význačné přednosti originalu, jeho zvláštnosti a hlavní půvaby pojati, a k nim svou snahu obrátil; neboť o ně běží, je přede všemi ostatními má vytvářiti znova a sice tak jakoby byl básník asi sám učinil užívaje mluvy překladatelovy. Jestliže původní autor básnil, překladatel dílo jeho přebásnil; že musí býti sám básníkem, jest jen jiný, zmocněný výraz téhož požadavku. Jindy užívá se dotčeného už terminu „přebásniti“, kdy překladatel původní báseň znamenitě změní, buď k vůli rozdílnosti v zevnější formě (z hexametru dělaje stance na příklad) neb za příčinou rozdílnosti výrazův slovních (překládá-li se na příklad z čínštiny do češtiny). „Básníka prý má jen básník překládati“ je staré slovo, ale musíme mu rozumět. Básník překlá-

dající je vázán, na original věsí výtvor svůj. I podobá se v mnohých ohledech umělci reprodukujícímu, tak že vodítka svrchu (str. 502.) podaná mutatis mutandis platí překladateli též. Musí se podvolovat a sebe zapírat, vyslovovat ne sebe, nýbrž druhého; proto jest záhodno umění překladatelské podobně jako herectví klásti v umění návěsná.

Při prostém překladě, který pouze smysl stati převádí v druhý jazyk, zevnější forma umělecká se ztratí. Však k celému překladu nutno, aby též tato zachována byla a co možná totožna s originalem se objevila. Kdo klassickou prosu překládá, „musí pozor svůj obrátit ke smyslu i ke zvuku, vyhledávat libozvuké skupiny slov, vylučovat zlozvuky a hledět, aby to, co v mysli má vyslovil pěkně“. (Kallilogie 39). Zajisté všechno překládání má své obtíže; ale obtíže náhle vzrostou, když i zevnější formu zachovánu míti chceme. Proto umělecké překládání počíná teprv tedy, když tato zevnější forma jest umělecká, tedy v nejširším smysle slova verš. Už prostý verš liší se dostatečně od prosy, obtíž i hodnota překladu stoupá, když přistoupí rým, nebo konečně umělá sloka. Proto za překlad umělecké hodnoty budeme vždy považovati veršovaný a jej také vždy na paměti míti, mluvíce o umění překladatelském. Jako básní nazýváme jen co je ve verších, ač krásno myšlenkové i mluvou nevázanou se vyslovuje, tak i překlad v aesthetickém ohledu počíná teprv veršem. Zde ani není možná strčiti se za obsah, jako při tvoření původním, říci, že na formě nezáleží, nýbrž vše jen na myšlence: zdeť právě ta myšlenka ve všem všudy dána jest, i musí překladatel všechnu svou vlohu projevovati právě na zevnější formě. Jako verš při básni vůbec, tak zajisté i při překladě básně nutný jest. A idealem zůstane, aby překlad nejen co do nitra myšlenkového věrný byl, nýbrž i zevnější formu měl totožnou s originalem, a sice nejen druh veršů, nýbrž i prosodii. Že mnohým jazykům úloha ta zhola nemožna, je pravda; nicméně ideální požadavek ten trvá, my buďme rádi, že jazykem svým tvarebným a poddajným, majícím obě prosodie jej prováděti můžeme.

Dobrý překlad dobrého díla, ač každý je záslužný, v užším smysle uměleckým dílem bude tedy při verši. Co pod tou čárou jest, dá sice práce, ale řemeslné, totiž takové, kterou úměrně s časem prováděti lze. Je to tedy spíše tlumočení; překladatel veršů však je víc než tlumočník, on básní též a básnění nepostupuje dle takého přímého poměru s časem. Novella, roman,

článek novinářský, obyčejná učební kniha nejsou objekty umění překladatelského, ježto vzniká teprv, kdy počíná rythmus, tedy verš časoměrný nebo přízvučný. Takové překládání má své zvláštní cesty podobně jako básnění původní a zrůstá nepravidelně. Zvláštní obtíž přistupuje, když překlad mimo to má vyhověti potřebám hudebním, jakž bývá na příklad měrou zvýšenou při textech operních. Tu musí překladatel i znatelem hudby býti, aby měl zření obráceno k rythmické stránce její, ku přestávkám i důrazům, ku qualitě tonův (stran výšky jich) i samohlásek, ku přirozenosti zpěvného hlasu. Neboť není jednostejno, kam slovo položí, aby se netrhalo; jakou samohlásku (zda *u*, zda *i*) položí na vysoký ton, kde položí rozluku neb caesuru. Je tedy krušno upravovati text k hotové skladbě hudební a není divu, že obratných překladatelův na tomto poli tak málo. Někteří znajíce hudbu jsou zas příliš málo obeznámeni s technikou veršův, jiní, tož básníci výkonní, zas málo zasvěceni v potřeby hudební, tak že nechuť básníkův proti překládání se tím jen zvýšuje. Co se týče zejmena srážek mezi přízvukem a hudební rythmikou, vyrovnávati je možno dle vodítka svrchu podaného v §. 33., kdež jednali jsme o poměru mezi prosodií přízvučnou a časoměrnou. Jiné pomoci v českém nezbývá.

Běží tedy o myšlenkové krásno a zvukové; co do theorie záleží víc na prvém, k vůli němu se vlastně překlad podniká. Ale kdy se báseň jen co do myšlenek přeloží, ztratí tolik, že ji lidé ani nechtějí uznávati za odlesk originalu. Zde vychází nový doklad, jakou mocnost má do sebe zevnější forma, pravý verš, rým, zvukové krásno, ano takovou mocnost, že praví básníci když překládali raději něco z obsahu básně obětovali, jen aby zachovali zevnější formu. Tu se nám znázorňuje způsobem nevývratným veliký rozdíl mezi vázanou a prostou mluvou, rozdíl, jejž poetisující vykladač ani netuší. Na otázku tedy, co při překládání spíše obětovat, myšlenku zvuku či zvuk myšlence, lze dáti odpověď, že to vedlejší tomu hlavnímu. Někdy totiž jen zvuková stránka vábí, pak sluší míti na zřeteli ji; jindy pomíjíme zvuk a hledíme myšlence bez ohledu vyhovět. Podle toho rozvětvují se překlady: překlady smysloměrné a zvukověrné. Vrcholu dosáhne překlad, spojuje-li obé, činí-li při věrnosti myšlenkové dojem i co do upravení zvuku podobný originalu.

Řeč překládaná i překládací musí býti sobě jaks taks stejnomocny, v jakosti i bohatosti; oba jazyky musí sobě býti kongenialní a blíživě býti schopny týchž myšlenek, byť ne skutečným rozvojem,

přece potentialiter býti sobě rovni. I brává se také za zkoušku vyspělosti neb aspoň schopnosti jazyka, může-li prostředky svými vysloviti co v jiných uznaných jazycích se vyskytuje. Přece je neshod dosti a tu nutí překladatele k radikalním pomůckám, k rozlišování numerův a pádův kde ho není, k výpomůckám z nářečí vzatým, k mimořádným obratům, zkomoleninám a k užívání slov v jiném významu než v obvyklém, i k cizomluvům a ku smělému otvírání skrytých v jazyce možností. Kde původní básník k vůli význačnosti užil dialektu, neb zastaralých forem řeči, tu i překladatel je k témuž zavázán. Patrno, kterak jazyk se nutí do nových tvarů a podniká, co by při domácím tvoření nebyl nikdy podnikal.

Jestliže na otázku: „jak se má překládati?“ zní jednoduchá odpověď: „tak, aby překlad byl co možná podoben originalu,“ jest přece na bíledni, že rozdíl jakýsi zůstane vždy, a dosti veliký. I býval všelijakými obrazy a obdobami objasňován; líc a rub koberce, rytina černá proti olejové malbě, nedokonalý otisk neb odlesk obrazu a jinak a jinak, co však má jen znamenati, že při vší píli a znalosti překladatele za všech okolností zůstane z originalu něco nepřeložitelného. Ale ve všem všudy překlad ponížovat pod original, jest křivé počínání. Hezký člověk zůstane hezkým i v cizém šatě, než ve svém národním kroji. Ba kroj národní není vždy nejpřiměřenější, zakrývá někdy půvabné tvary těla, kdežto jiný šat, třeba moderní lépe jim vyhovuje. A tak i mnohý básnický výtvor nabude lepější podoby v překladě. Že překlad naprosto ztrácí, je tedy předsudek; znám básně, které překladem získaly. Z jazyka méně vyvinutého neb méně básnického snáze je překládati do jazyka hotovějšího než naopak, poněvadž tento pro všechny obraty básnické už má vypěstěnou zásobu pohotově. V onom případě překlad přímo získá, jest více básní než original. Jazyk může dále v jiných směrech dosti, ano bohatě býti vyvinut, hoditi se potřebám obyčejného obcování i salonské rozmluvy, k diplomatickému jednání, ale přece míti nedosti básnickosti. Kdežto my můžeme překládati časoměrné i přízvučné verše, rýmované i bezrýmé, kdežto můžeme volně nakládati s pořadím slov a v básnických výrazech neobmezeni jsme: vizme, kterak řecká, anglická neb slovanská báseň se vyjímá ve francouzském rouše, a proti tomu kterak získá francouzská řádková retorika, když se do veršoschopné mluvy převede.

Stran obecného říkání, že musí překladatel oba jazyky stejně dobře znáti, nutno přece v znalosti té dělati jakýsi rozdíl. Zajisté

musí cizého jazyka tak mocen býti, aby všemu dobře porozuměl, co v něm čte; kdežto mluvu domácí musí mnohem lépe znáti, an jí má užívati k vypodobování básnickému. Lze tedy rozdíl ve znalosti tak formulovati, že je tolik potřeba, aby mohl v cizém jazyce *čísti*, ve domácím však *psáti*. „Psáti“ má zde význam nejširší, obsahujíc psaní nejvšednější prosou i skládání veršů; ješto prvé snadnějším jest než druhé, spočívá zajisté v něm největší obtíž překládací, ano teprv překládání mluvy vázané může v pravém smysle bráno býti za umělecké činění.

Na otázku, co se má překládati, sluje zas krátce: co nejlepšího jest. Jako na poli literatury praktických odborů překládáme, co skutečně potřebné a prospěšné, tak na poli básnickém, co skutečně krásné jest. Překládejme tedy věci v druhém jazyce každým ohledem uznané, klassické; to nás bude chrániti přede všemi výstřelky překladatelství. Volba musí býti přísná, už k vůli práci a pak za příčinou působení a vlivu překladů. Dále určovati spisy překladné do podrobna, bylo by zabíhati v dějiny literatur.

Každé klassické dílo jest dokonané, a tak i jeho zevnější forma. Překládáme-li je v jiný jazyk, který takovou mluvu básnickou ještě vypěstěnu nemá, bude ovšem nová forma v překladě chatrna; zatím však jazyk překládací sám dále se vyvinuje, za jistý čas zdokonalí své prostředky, svou mluvu básnickou, své veršovnictví — i bude onen první překlad jeviti se nedokonalým. vkus vytříbený se jím nespokojí víc a bude obecenstvo žádati nového překladu. A vůbec poněvadž jazyk živý se mění, zastará překlad z předešlého stupně a znova musí zdělán býti. Zkrátka přejeme si, aby plod básnický přeložen byl v básnickou mluvu, která právě za naší doby platna jest; změní-li se básnická mluva v budoucnosti, bude nových překladův vyžadováno. Dejme tomu, že by někdo — sit venia verbo — byl za živobytí Shakspeara chtěl přeložit nějaký kus jeho do češtiny; bylo by se to jaks taks podařilo, ale nám by překlad ten nestačil více. Až naše dramatická dikce, divadelní verš hojnějšími a většími pracemi původních básníkův více se ustálí a zušlechtí, nebude nám ani nynější překlad více vhod a budeme toužit po jiném. Něco jiného je v Němcích; tam překlad zdělán *po* době Schillero-Goethovské, mluvou, již oni formovali, — a proto dokud doba ona trvá, dokud totiž nebude něčím znamenitějším překonána, bude Schlegelův překlad úplně dostatečným, ano vzorným. Odtud pochodí neukončenost překladu. Original je limita, jíž se má překlad blížiti, ale buď nedosahuje

jí, nebo přestupuje. Čím dále tím spíše mohou překlady svírati original svůj úže, vznikají totiž nové a nové překlady věcí důležitějších.

Někdy jazyk není jisté formy schopen, později však jí schopným se stává. Proto záhodno, překládati někdy jen v prosu a čekati; jazyk pokračuje a připravuje lepší formu. Pak teprv se přikročí k novému překládání, z prosy dosti drsné stává se prosa ladná, a z té konečně rostou zárodky mluvy veršované. Není-li jazyk jisté formy schopen naprosto, pak ovšem potkává se překlad s nezdarem, pokud by na ní tvrdošijně stál. Tu lépe bude vzíti nějakou formu příbuznou, neb formu pro látky podobné v překládacím jazyce běžnou. Druhdy také výhodou bývá, která převod činí možným, když něco slevíme na zevnější formě, ač její podstatné rysy zachováme. Jsou to překlady nižších stupňů, ale přece lepší ještě, než ty, které vůbec uměleckou formu zevnější uničují. Tak na příklad když v originale verše veskrz jsou rýmovány, volíváme v překladě rýmy přetržené (— a — a) a p. Nebo zachováme sice sloku, ale rýmujeme jen na význačných místech. Připouštíme podobné usnadňování, ale přes to nepřestáváme toužiti po překladech s originalem shodných. Tím nemíníme hnáti věc až ku krajnosti; ne všechny rozměry řecké na příklad lze v českém provádět, ale ty které provádíme, odpovídají řeckému originalu zajisté lépe než německé, a mimo to můžeme jich provádět mnohem větší množství než v němčině. Jest to jako podmínka a výsledek: je-li naše řeč časomíry schopna, musí to také ukazovat, aspoň dovésti ukázat. Tvrdit na jedné straně, že rozeznáváme dlouže a kratě a horlit proti časomíře, je protimluv. Ale ovšem v každém jazyce má časomíra své zvláštnosti, tak že se k některým útvarům lépe hodí, než k druhým.

Zajímavé doklady k tomu všemu podává historie překladu nějakého básnického díla. Tak na příklad Iliadu neb úryvky z ní máme přeloženy prosou, desatercem, stancemi, šestiměrem časoměrným. Jakož není pochyby, že poslední jest pravou formou a vlastním cílem pokusů překladacích, takož nelze popírat, že při prvním náběhu nebylo možno, cíle toho dosíci. Čeština i co do významův i co do formy zevnější musila dříve býti propracována, vybroušena, zdokonalena, k čemuž ty pokusy samy také podnět dávaly. Nehledíc k desaterci a ke stanci jest na bíledni, že na počátku k vůli myšlenkovému krásnu žádoucno bylo, přeložiti Iliadu pěknou prosou, co možná plynnou a lahodnou. Teprv kdy

se síly vycvičí, sluch novým útvarům přivykne, můžeme přikročiti ku přísnější formě, — a proto můžeme posud tvrditi, že neujímajíce nic zásluze posledního Homera českého, dříve budeme míti pěkný překlad v prose, nežli budeme zcela uspokojeni nějakým zdařilým novým překladem metrickým. Lyrika hellenská buď v elegickém distichu probíhá, jemužto časoměrnému jsme úplně zvykli, neb lehkými rozměry anakreontického rázu, které ovšem možno překládati časoměrně nebo kdy přízvučně, aspoň s bedlivým zřetelem k hudební povaze jich. Složitější jest úloha při dramatech. Ustálil se způsob řecký trojměr překládati prosodií přízvučnou, čímžto verš antický blíží se novověkému zůstávaje toliko vážnějším nežli pětistopý jamb, — zpěvy sborové pak prosodií časoměrnou; příčiny jsou zjevny. Avšak jazyk sám v oněch sborech je jiný než v dialogu, a dle pravidla svrchu dotčeného (o zachování dialektické různosti) mělo by se i tomuto rozdílu státi po právu. Proto jsem už dávno navrhl, aby se sbory v dramatě řeckém překládaly do staročeštiny (blíže řečeno do češtiny sáhající od rukopisu Kralodvorského až ku Štítnému), — tedy zachovati některé starší formy časoslovné (aoristy a j.), pak jednoduché a přece zřetelné sklonění, šetřiti široké samohlásky („statna muža“) a p. Důvody mne vedly hlavně dva; předně bylo by to přiblížení k originalu, v němž chory také říkají se širokým, vážným nářečím dorským. Jako Hellenovi toto tak našemu obecenstvu staročeština srozumitelna sice, ale přece vzdálena jest a tedy velebna se vidí. Za druhé proudila by z toho překladateli celá řada ulehčení; neboť na místech velmi častých mohl by užiti formy nové nebo staré, podle pohodlí. Za to by zas požadavek metriky i libozvuku i věrnosti tím výše stoupal, dostali bychom srozumitelnější, plynnější i věrnější překlady chorických zpěvů.

Když jazyk některý ač ještě živý přece vyloučen byl z vyšších oborů činnosti lidské, z veřejnosti, z vědy a z básnictví, což divu, že při svém probuzení musí pak mnoho dohánět, v čem ostatní šťastnější řeči pokročily. Jeden z hlavních prostředků nového ruchu jest také překládání; jím jazyk vzdělává se a proto u nás důležitost překladův tím důtklivěji vynikla. Neboť překládajíce „vodíme jazyk takořka do světa, a skutečně mají překlady naň takový účin, jako cesty na člověka. Vidíme cizinu a její přednosti, ale též sobě líp uvědomíme, co máme sami; obzor náš roste a náhledy se opravují, člověk se stává všestrannějším, obratnějším, schopnějším ke všemu jednání v životě; a podobně jazyk — musí

vyslovovati věci, kterých se mu posud nepodalo, poznávat obraty, obrazy a pojmy, o kterých se mu nezdálo a hledat pro ně slova a výrazy ve vlastních útrobách. Mluva se tím stává bohatší, obratnější a ohebnější, zkrátka zdokonaluje se, postupuje. Překládání jest cvikovnou, kde jazyk své přirozené a nabylé schopnosti ukazuje a nových nabývá; ono tvoří nejříznější závodění s jazyky jinými, kteréž mluvě živé jen ku prospěchu býti může . . . Jako ze zdroje dialektů mluva se osvěží, tak na kolbišti světovém vzdělá se a utuží. Překvapující vyvinutí němčiny sluší přičísti nejen básníkům původním a mluvozpytcům, nýbrž onomu působení jazyků cizých, kteréž právě za důvodem překládání šlo do živého; jazyk se nutil, aby dostihl svých vyvinutějších soudruhů, zkoušel, cvičil a vytvařoval se, až nové věci, z počátku cizinské, staly se všeobecným majetkem. Jen když má jazyk zdravé podklady a hojný material vlastní, pak mu působení z cizých krajů neuškodí, jako člověku v boj života ozbrojenému vědomostmi a pevnou vůlí, — než vyzývá právě jeho síly a přivádí je ku platnosti. Vše to podotčeno pouze o stránce jazykové — kterak literatura domácí se obohacuje a šlechtí, kolik lidí pokaždé seznámí se s krásami netušenými, proč k tomu konci dlužno dbáti překladův, toho ani nechci se dotýkati podrobněji.“ (Kall. 34).

Pravdy ty jsou u nás též dávno uznány a bylo o překládání dosti jednáno. Viz k tomu konci v Kroku (1831) článek „O způsobě a užitku překládání z cizých jazyků“ (Paní de Staël), „Domněnky o zčeštění Iliady“, tamže; Dvojí překlad I. zpěvu Iliady od Vinařického (Časopis Č. Mus. 1843); Slova Niederleho o metrickém překladě Homera (Filologické Listy 1874); náhledy Čelakovského, příležitostné výroky v předmluvách překladatelů samých, zejmena Jungmannovy záměry, náhledy v kritikách podaných překladův, a konečně stať XIII. v „Kallilogii“ (1873).

Vychází-li původní spisování z hloubi národa a odhaluje nitro jazyka, tož role překladův ukazuje šíři, rozhled, vzájemnost s národy jinými a situaci jeho. Mohla-li býti jednou položena otázka, zda-li překlady jsou na újmu národnosti (ještě Jungmann tak se táže, Slovesnost §. 25.), může se na první ráz v pravém cudném smysle odpovědět, že nikoli. Buď sami mnoho překládáme nebo nás překládají — dobré znamení to vždy, byť nebylo pochyby, že původní kus je nám milejší. Němci, jakž uvedeno, mají překladův nejvíc, dali si zvláště záležeti na umění překladatelském, což praktický úspěch literatury jich podporuje. Mnozí cizinci učí

se němčině pouze za tou příčinou, aby mohli užívati jejich překladův. Jako každá věc, může se i překládání zvrhnouti ve zlé — když se překládá tolik, že potřeba literární zcela překlady se odbývá a domácí produkci udušuje, anebo kdy se překládá bez volby a kritiky všechno všední a nekalé zboží, kdy ziskuchtivost šmejdem frivolním a karikovaným spekuluje a vkus čtenářstva kazí. Zamezovati nešvaru tuto náleží však v literarní policii.

I co se týče výhod z překládání osobě vyplývajících nutno učiniti zmínku: překladatel, an musí po novém šatě se shánět, prohlédne si myšlénku tím lépe, poznává tedy original tím důkladněji, jakož i svůj vlastní jazyk i svou vlastní sílu. Překládáním poznáváme a uvědomujem si přednosti původní básně, hojnost obrazův, zvláštnost výrazův jejich, soustředěnost představ i slov, stoupáme v její záhyby myšlenkové a učíme se býti kritiky. Z mnohých tedy příčin překládání je dobrý cvik a zvláště začátečníkům u veršování nemůžeme ho ani dosti vřele odporoučeti. Pěkná báseň z ciziny přeložena jest lepší než bezcenná původní. Však ani velcí básníci nestyděli se překládat; viz k tomu dějiny literatur i naše domácí poměry. Ba můžeme říci, že pravý básník rád překládá pravého básníka a v tajnostech umělecké dílny jeho shledáme mnoho překvapujících toho dokladů; mát každý svého miláčka, své východisko, svůj myšlenkový pokus, svůj material, na kterém se cvičil, víc a pilněji cvičil, nežli světu prozradil. A ještě jednoho výhodného použití nám poskytuje překlad. An přeložená báseň obrací se k jinému obecenstvu než původní, odpadají též všechny nástrahy, kterými by si podloudně neoprávněnou zálibu zjednati chtěla, tedy hrubé lichocení, narážky, podrobná tendenční snaha a vše podobné, ba při překladě prosovém odpadá i nebezpečný půvab zevnější formy, a zbude jí jen forma vnitřní, tedy pouhý obsah básnický, na němž konečně v otázce aesthetické nejvíce záleží. Při vší lásce k národu svému mějž umělý poeta v potají chladné vodítko, aby báseň jeho u věrném překladě ještě zůstala básní, aby se obecenstvu cizému také líbila. Mysliž si ji převedenu v jazyk nestranný a zeptej se pak sebe sám, co nepochybných činitelů krásy v ní zůstane. Svědomitá odpověď na tuto otázku zváží celou řadu sudích poznámek, bude nejkratším výrazem potřebné sebekritiky. Rozumí se ostatně samo sebou, že nečiníme překlad neklamnou kategorií aesthetickou, nýbrž odporučujeme jej co pokus myšlenkový, co pomůcku k rozřešení některých otázek při posuzování daných plodů, — nic víc!

## §. 43. O pěstování jazyka.

Když Galilei odkryl jednoduchou pravdu, že všechna těla stejně rychle k zemi padají, vyvraceli ji učenci tehdejším citatem z Aristotela, dovolávali se knihy proti skutku. Otec novověké fysiky mohl jen ukázati k živé skutečnosti: Učiňte pokus, pozorujte kámen an padá, a uvidíte! Než právě tento způsob důkazu byl vrstevníkům jeho proti mysli. Jakže, tázali se, každý ten sprostý kámen byl by s to rozhodovati něco proti velebným slovům starého arcimudrce, vyvrátit jeho knihu, jež má skoro tolik váhy jako svaté písmo? („Canis, animal quadrupes teste Aristotele.“) Na obvyklé a všední věci kolem sebe hleděli s půdy majíce je za nehodné otázek svých, vědu dělali něčím vzácnějším, nad možnou zkušeností se vznášejícím; z knih starých a z pouhého spoutaného přemýšlení mělo poznání plynout a jen na autority se podpírat. A v knihách starých stálo, že čím těžší tělo, tím rychleji padá! — Ale ohrada nebyla nic platna, jednoduchá pravda Galileiho pronikla přec a knihy musely se pozměnit podle skutkův. Zásada, že věda má hledati zákony a že dle jistých zákonů všechno probíhá, že teda i nejvšednější zjev schopen jest, aby o nich zprávu dal, přiměřeně-li se ho zeptáme, zásada zákonnosti jako slunečná záře zavítala do všech odborův a uváděla v nich novou jitřní dobu.

Týž průběh znamenáme v dějinách každé vědy, jak fysiky tak mluvozpytu. A jako Galilei ukazující na svůj nezvratný pokus stál proti tehdejším Aristotelikům, astrologům, alchymistům i mystikům všeho druhu, tak asi stojí duch výkonného spisovatelstva proti neplodným mudrlantům a tajnůstkářům, kteří potřebu pokroku ani necítí a z řeči spisovné jen rejdiště vlastních vrtochů dělati chtějí. I v jazyce vládne zákonnost bezvýminečná, a hledati ji dlužno nejen v nejumělejším, knihami stanoveném útvaru, nýbrž i v živé skutečnosti jeho. I nejnepatrnější případ může podati nejdražší kořist a vyprysknouti světlo na vzdornou záhadu. Kdežto dříve mnozí pokládali jazyk knihový za něco absolutně lepšího a mluvou lidu pohrdati se naučili, ukázáno nyní ke všem pramenům a zejmena ku pramenům dříve zneuznaným. Kdežto část spisovatelů prohlásila spisovný jazyk jedné dokonané doby za poslední vrchol, nad nějž jíti nelze, rozevřel nový mluvozpyt vyhlídku i na jiné doby, na celou historii jazyka, na řeč lidovou a na jiné

jazyky více méně příbuzné, abychom ze všech těchto zdrojův čerpali, odtud přítomnou podobu jazyka chápali a vzdělávali.

O jazyce českém pak platí vše zvýšenou měrou, any ke všeobecným přistoupily příčiny jiného druhu, probuzení a znovuzrození národa děsnou ranou omráčeného. Proti autoritě, která jej za mrtvý měla neb míti poroučela, i proti přívržencům doby Veleslavínské, kteří jejími vzory vývoj jazyka zastaviti tedy jej umrtviti chtěli, zvolalo plodné spisovatelstvo a volá posud své neúmorné heslo: A přece žije! Též může ukázati na tu všední skutečnost, na mládež pouličnou i na starou babičku v kostele, na šíré vrstvy rolnictva i na bojovné šiky dělnické, na celý svůj dobrý pracovný lid, z jehožto lůna opět vše se vyrodí, co se mu v krutých dobách ztratilo: totě naše experimentum vitae, zde názor vás přesvědčí, že český jazyk žije!

Tak se často pronášelo heslo to s přídechem politickým; ale dejme mu též jiný směr! Heslo: „český jazyk žije“ má též jiný význam nežli co zevnější známka živého národa, věstí též vniterný život jazyka. Český jazyk žije, totiž mění se, roste a mohútní, přizpůsobuje celý stav svůj zevnějším podmínkám, přibírá nové látky a odměšuje starou, na základě útvarů bývalých vytvořujíc útvary netušené. On nechce spokojiti se knihami dějepisnými a prostě poučnými, jimiž oplýval „zlatý věk“, on stále čelí k uměleckému básnictví a k soustavným vědám, jichž účastným státi se má, a vlastně za naší doby — viděli jsme to — účastným se stal, jakž při jeho schopnostech nebylo divu.

Jazyk se tedy mění. Kterak proti tomu skutku stojí požadavek stálosti a nezbytné shody? Vzniká spor, srážka obou oprávněných zásad. Jedna zní co zákaz, aby nikdo shodu nerušil, druhá ukazuje na skutečnost změny. Jak se vyrovnají protivy tyto? Změna-li se děje, kterak má se díti? Způsob její stává se novou záhadou. Z části rozřešujem ji u výkoně samém nevědomky, pak pro ní hledáme vzorec, coţtě úloha theoretická spadající v obor vědy.

Bývaly pro změnu jazyka rozličné vzorce vymýšleny. Poněvadž měna i stálost na jediné věci se ukazují, rozpoltili tuto věc ve dví a jedné části měnu, druhé pak stálost připsali. Tak na příklad jedna z nejoblíbenějších průpovědí, u nás právě známá a od přívržencův pokroku často uváděná, zní, že látka prý jazyka se mění, forma zachovává. Dobře, látkou-li vyrozumíváme slovnickou část jazyka, ta zajisté se mění: slova mizejí, neb zůstávají sice, ale

nabývají jiných významů, jiná vynikají, ale dokud jazyk živ, v celku přibývání pozorujeme, ješto se říše pojmův rozhojňuje.

Ale co vyrozumívá se formou jazyka? Ohýbání slov, skladba, sloh? Obmezí-li se forma na onen první znak pouze, může býti příkazem učiněno, aby v ní jazyk stejným zůstával. Než i tomu skutečnost odporuje. Ani ohýbání nezůstává u živého jazyka stejným. Každá mluvnička vypravuje nám, že v době historické genitiv jmen mužských vesměs na *a* se končil, nyní končí genitiv neživotných na *u* — tedy se stala změna, která se tím lépe zračí, an u některých zhusta užívaných starodávné *a* posud se zachovalo; že genitiv množného čísla na *ů*, *ův* vznikl taktéž v době historické, a podobně v jiných případech, kdež také zbytky starého způsobu posud trvají v živé mluvě; že prostý minulý čas zmizel, ostaviv stopu v b y c h, že na místo d ě l a j u vstoupilo d ě l á m a p. A co je konečně přehlasování, nežli změna formy? V bujném rozkvětu svém bylo pokročilo až k útvarům, č e s, m i l i j i, na místě jichž nyní zas říkáme, č a s, m i l u j i neb m i l u j u. Přehlasování není zákon, nýbrž pravidlo, má tedy výminky, totiž meze své a sice zvláště tam, kde by libozvuk utrpěl citelné pohromy. Pohlédneme-li však do úplnější mluvnice historické, jakobychom se ve svitu geologické vědy dívali na povrch země: ostrovy, pevnina mění své obrysy, ač okamžik přítomnosti je pokládá za věčné. Tak to vypadá s neměnlivostí „formy“. I frase z původního zdroje jazyka vznikají a zanikají v obvodě času námi dohledného, zvláště v době povznícené, v ruchu událostí neobyčejných, aby zase zmizely, když působení přestalo. Kdo teď rozumí mnohým rčením, která roku 1848 povstala („Nasadil si konštituci“)! Ve skladbě rovněž tak jen něco stálého jest, jiné živly se mění, čehož průjevem jsou i změny ve slohu. Ten se mění nejen ode doby k době, nýbrž od spisovatele k spisovateli, ba u téhož spisovatele podle stupňův jeho vývoje. Porovnávajíce soustavu známek jazykových s organismem shledávají změnu též dvojího rázu. Buď mění se jazyk na dobrou stránku, roste, zlepšuje se, vyvinuje právě jako bytost organická; nebo se mění na zlou, zhoršuje se, hyne, umírá. Obé probíhá dle jakýchsi zákonů, druhé však nečiníme předmětem úvahy své. Narazili bychom na kritický bod, kdež porovnání s organismem přestává býti případným. Soustava jazyka trvá i když nikdo víc jím nemluví: národ zhynul, jazyk zůstal. Je stará řečtina posud organismem, ač nežije? Kdežto na druhé straně jazyk nedokonalý, podle náhledův těch či oněch mentem pokažený, stojí-li silný národ

za ním, žije, ač není organismem. Bod onen, kdy nastává zkáza jazyka, nelze právě určit a náhled o přednostech jeho jest velice kolísavý. Buď jak buď, my při slově změna na paměti mít budeme onu změnu prospěšnou, rozkvět jazyka. Jeho zákonů nemáme v moci; přece můžeme poznavše je, užívati jich ku prospěchu mluvy své, tedy ovládati mluvu asi v tom smysle jako ovládáme přírodu. Rozkvět může se díti jen na základě stávajícího; snaha naše tíhnouti bude k tomu, aby zachováno bylo vše co jest uznanou předností jazyka, abychom *šetřili*, totiž vážili si toho, co máme. Totě snaha zachovací. Vedle pak, aby jazyk novými útvary se obohacoval, aby vystačil všem novým zjevům pojmovým, aby se šlechtil a tříbil, čili aby se vzdělával. Obojí konečně, *setření i vzdělávání* jazyka chceme zahrnouti širším pojmem: *pěstování* jeho.*)

Tedy vše se mění na jazyce, forma i látka, jen že ne všechno stejným tempem; jedno rychleji, druhé volněji, a vždy podle určitých zákonů. Kdy změna vědomým způsobem se podniká, musí se též oněmi zákony spravovati. Kdo ku př. nové slovo zavádí, činí to za jakousi skutečnou potřebou; mívá na starosti, aby slovo bylo co možná srozumitelné, pěkné, a konečně aby souhlasilo s podmínkami jazyka čili aby správně utvořeno bylo. Původce jeho sice jednal proti pravidlu, jež zapovídá změnu, porušil tedy harmonii, vzbudil nelibost, ale novým útvarem podařeným hned uvádí harmonii novou, sesílenou. On vzbuzuje nelibost jako kdo sviští zháší, však otvírá spolu okenici a ukazuje ranní zář, z níž jasnost větší a harmonie dokonalejší proudí.**) Když krajané cítili potřebu a vynálezce jí vy-

---

*) Zde nutno zmíniti se o zmatku povstalém stran *broušení* jazyka. Kdo sebe brusičem nazývá, ač hledí pouze některé starší způsoby v jazyce zachovat, uchvátil patrně název ten; neboť činnost jeho jest příliš úzká. Tím křivěji a komičtěji jedná, když každé slovo pronešené o jazyce vztahuje k sobě a quijottsky se brání, kdy ani napaden nebyl. Spíše je brusičem, kdo jazyk vede i k novým věcem, ne láteřením, nýbrž literarními činy. Vždyť brousit je *zjemňovat*, *ostřit*, tedy hledí spíše k nebývalým prostředkům mluvy, aby mohla *více* provést než druhdy. Broušení jest ovšem část celého pěstování jazyka, kdežto nyní křivě se vykládává jediným zřetelem zachovacím, pouhým šetřením jazyka. Člověk vybroušený je víc než člověk pouze staromodní; moda stará není proto lepší, že je stará. „Archaismy bývaly jednou zvykem jazykovým a zvyk nynější bude zas jednou archaismem; známka pouze umělá nemá nárokův na ustavičné neproměnné trvání.“ Co urážek domnělých, útokův a replik uvede tento prostý zásvit na jejich pravou podstatu — na nullu!

**) Kdoby o jsoucnosti a povaze *této* nelibosti více zvěděti chtěl, nechť všímne si četných vysvětlení v Aesthetice všeobecné a v Poetice podaných.

hověl, učinil jim vděk. Tak vstoupilo do života slovo záložna, slovo velice potřebné, nové ale srozumitelné, pěkné, krátké, schůdné — a hle zrovna přes noc zobecnělo. Tak vždy nedlouho po nelibosti prvotné dostavuje se souhlas s novým výtěžkem, slovo se ujímá, ztrácí znenáhla ráz nezvyklosti a za nějaký čas je členem jazyka. Co platí o slově, platí o frasi, o idiotismu, o proměnách formy.

Slovo co posuněk našich mluvidel je prostředkem, představa značená účelem čili zde věcí. Pro novou věc potřebujem nové známky, i sháníme se po ní, stanovíme ji sami nebo ji berem odjinud. S druhé strany slova stavše se nepotřebnými neb nevyhovujíce potřebě rozvětvené, zanikají. Ale potřeba, tedy stránka oekonomická, stojí tu na prvním místě, ona nutí k novotě a ta zase vzniká na základě psychologického zjevu, dotčené sdruženosti mezi představou a známkou její. Obě tyto stránky jsou jako líc a rub jedné věci; potřeba se jeví, ukojení dává jí jednoduchý úkon duševní — totě zřetel psychologicko-oekonomický.

Slova se mění, aby se snadněji pronášela, aby liběji zněla, buďtež příčiny k tomu jakékoli, nadbytek, nouze, pohodlí, přirozenost mluvidel neb vědomý úmysl básníka. Krátké slovo vyžaduje méně času a méně námahy, tedy už oekonomika mluvy k němu tíhne, my pak za okolností jinak stejných máme kratší slovo za pěknější. Nepohodlné skupiny hlásek ustupují snadnějším, a opět vzniká vodítko, co pohodlněji se pronáší míti za pěknější. Sem náležejí všechny ony proměny, které grammatika nynější vykládá za fysiologické, které však zcela patrně směřují i v druhou stránku, totiž v dojem aesthetický — mimo veliké množství jiných proměn, které týmže názvem „aesthetické“ zahrnujeme, nechť bychom i nemohli fysiologickou stránku při nich hned proukázati. Tyto dvě stránky zas náležejí k sobě skládajíce zřetel fysiologicko-aesthetický. Vztah mezi oběma zřeteli jest ovšem co nejužší; oekonomika vyžaduje, aby slovo bylo srozumitelno, sic není potřebě vyhověno; ale vztahuje se srozumitelnost k aesthetice mluvy, tak že tento požadavek tvoří jaksi přechod mezi oběma.

Konečně, zda-li změna přiměřena jest posavádnímu řádu jazyka, zda-li k ní lze vyhledati hojný počet obdob, zda-li vyhovuje té logice, kterou grammatikové v jazyce spatřují vtělenu, přichází také, ale po oněch dvou, totiž naposled jakožto zřetel grammaticko-logický.

Jsou to tedy vodítka především psychologického hospodářství, pak aesthetických forem a konečně grammatických norem, kterými

se všechny změny v jazyce tedy i vzdělávání jeho konají a spravují. Nejdřív potřeba nutí k novotě, fantasie na základě zákonův associačních potřebě vyhoví sestrojením nového srozumitelného útvaru, při čemž vedena jest záměrem, aby útvar byl co možná pohodlný a pěkný, neb jen takový v závodění s jinými možnými útvary má naději, že se udrží; a konečně jako logika do básně přichází grammatika žádajíc, aby vše dálo se důsledně, totiž podle pravidel, která ona posud z hotové látky jazykové odtáhla. Prostějšími výrazy můžeme zopáčiti kategorie tyto, které po sobě při vzdělávání jazyka vystupují a ku platnosti přicházejí: Potřeba, srozumitelnost, krása, důslednost (oekonomika, aesthetika, grammatika).

Každá novota, an se vzpírá řádu stávajícímu, uráží nás a plodí zlozvuk, jenž vyžaduje odklizení. I může se novota udržeti jen aesthetickou formou vyrovnacího závěru, totiž kdy v jazyk jsouc uvedena jeví se býti ukojením naléhavé potřeby a na místo ladu porušeného uvede jiný hojněji podložený lad. Nicméně nesmíme přestat každou novotu míti za poruch, jejž sice vyrovnati možná ale právě proto ne často prováděti dovoleno jest. Něco nového zavádějme jen zřídka kdy. S tím souvisí nenáhlost proměn jazykových vůbec. Jazyk mění se po differencialiích, po trochách tak malých, že výsledek teprv obsáhlejšímu názoru (po integraci) se zpatrní.

Měna jde sice pomalu, ale rychlost její není přece všude stejná, ani u jednotlivých stránek jazyka ani v celku. Jsou doby, kdy jazyk dlouho a dlouho stejným zůstává, jindy je pokrok očitější, tepna bije rychleji. Čím více jazyk hojnou literaturou ustálen jest, tím méně nutnost dalšího vzdělávání vyniká; on dostačuje už přítomným potřebám. Až konečně kdy z něho nic jiného nezbylo, než právě ta literatura, vzdělávání jazyka obyčejně přestává. Ale může počíti zas, jakž vidíme na latině, na řečtině, tak že jazyk s literaturou vlastně není jazyk docela mrtvý.

Množství přípustných poruchův určuje se celým okolím, totiž aesthetickou neb vědeckou znamenitostí slohu. Čím lépe báseň vyhovuje pravidlům formy zevnější, čím umělejší jest tato forma sama, čím lahodnější mluva, čím pěknější jsou obrazy, čím novější a hlubší myšlenky: tím spíše v jednotlivosti sneseme odchylku a novotu. Nelibost novotou vzniklá pode dojmem takových půvabů ani nepřekročí práh vědomí, věc potud nezvyklá obalí se příchutí sladkou a v proudě líbeznosti nepozorována vloudí se do mysli;

my přijímáme ji s ostatním drahocenným zbožím neptajíce se po listě průvodním a nežádáme cla. Celá věc musí býti z podálí připravena a tak zchytra nalíknuta, aby posluchač řeči i látky znalý novotě porozuměl z pouhého kontextu, bez překládání a beze slovníka. Četná jiná podobenství vzatá z nejbližších poměrů životních výkon ten ještě zevrubněji objasňují.

Čím více tedy novot má uvedeno býti, tím větší zásobu krásy a znamenitosti musíme míti za lubem. Novotu neuvede, kdo ji z čista jasna stanoví a násilím lidem do úst vnutit zamýšlí — viz jak pochodili čínský císař Kien-Lung a císař Sigmund — nýbrž kdo jí ve skutečném zdůvodněném spisování neb řečnění užívá. Jen tak on dítko své vpraví na dobré místo v životě a opatří mu občanské právo v říši jazyka. Tak se děje u velkém, v obecném žití celého národa, v tom mohutném hovoru, který se všech důležitostí týká — život rodí živá slova — děje se takořka přírodním způsobem, — a více méně úmyslně od spisovatelův. Cvik přivolává zvyk. Jen působivými spisy, básněmi i rozpravami vědeckými, které co díla znamenitá oblibu si zjednají a rozšíření dojdou, možno novotu skutečně a se zdarem v jazyk uvésti, nikoli však slovařskými dekrety. Každý takový rejstřík nových výrazů předkem zrobených činí žalostný dojem, dosti známý, svědče o chudosti jednak života, jemuž jazyk tak nevyvinutý slouží, jednak o chudosti spisovatele, který neměl vlastní půdy dost, aby v ní kvítka svá zasadil. Nicméně někdy musí se k té pomoci sáhnouti, zvláště v knihách vědeckých, když odbor náhle roste nebo jazyku teprv se otvírá, tedy v poměrech mimořádných. Pak se hlásí vytčené požadavky tím důtklivěji. Kdo novoty užívá, nemusí býti týž, kdo ji zplodil. Na původnosti zde nesejde; proto každému slovotvůrci tolik záleží na tom, aby výtvor jeho přijat byl od plodného spisovatele, čím oblíbenějšího, tím lépe. Novota jest *navržena*, a slovem tím vyniká pravé stanovisko, s něhož my na ony rejstříky pohlížíme.

Totě vzorec náš o změnách jazykových. Změny jsou nevyhnutelné, ale hleďme je upravit, pokud v moci naší obsaženo, na prospěch, vědomým pěstěním jazyka, šetříce a vzdělávajíce jej. Jazyk jest jedním ze statků národa; *šetřit* a *vzdělávat* jest vzhledem na ně heslem nejvíce vlasteneckým. Rozváděti podobenství dál a důsledky činit zůstavujeme čtenáři. Najdeme zde práce dosti, ačkoli čeština tak vyvinuta jest, práce nejen záporně kritikářské, nýbrž kladně tvůrčí. Pravidla, podle kterých posud jsme nové věci uváděli nová slova tvořili a obraty připouštěli, nesmějí býti kácena,

nýbrž rozmnožována. Zachovací snaha nezabřídej do krajnosti; jazyk mnoho odvrhá, co mu překáží a dosahuje tím útvarů lehčích, schůdnějších a hezčích. Zkracování slov zbytečně dlouhých nesmí nikomu plodit hrůzu, když se ničeho podstatného netýče. Slovo krátké dochází účelu svého dřív, odpovídá principu hospodářskému, jest ráznější, jednodušší a vhodnější. Jednoduchý erb jest lepší než přeplněný. Není-li chybou říkati okolnost, smrtelný, místo okolostojičnost, smrtedlný, není také chybou říkati víc místo více. V četných případech nejlépe jest držeti možnost obou tvarův, aby jedním nebo druhým, jak okolí vyžaduje, mluva získala víc plynnosti a lahody. Někdy zkracování slov prozrazuje, jak zchytra počíná si duch jazyka, na příklad an zkracuje první osobu mnohočtu jen u těch sloves, ve kterých zkrácením nevzniká dvojsmysl; kladu a kladem je dostatečně rozlišeno, kdežto mluvíme své *e* podržeti musí. Než neprohlašujem válku všem víceslabičným; ano střídání různě dlouhých slov způsobuje rozmanitost a tedy kráse jazyka slouží. Konečně připínají se na slova, pouze délkou rozdílná, přece určité odstíny smyslu. Ztráta jednotlivých hlásek ve slově, když tím podstatná forma grammatická neutrpí, není nic, čeho by nám litovati bylo, naopak těšiti se nám jest, vzniká-li z toho více forem možných. Snaha zachovací musí čeliti jinam, právě k těm formám grammatickým na příklad, kterých my tím více potřebujem, an nemáme artikul; proto udržujme zbytky svého dualu, rozlišený od dativu lokal (v úvale — k úvalu), možnost dvojího instrumentalu (*-y* i *-ami*) a podobné. Nestavme se proti ohýbání slov, které už beztoho rozšířeno jest (její-ho); jazyk si zde pomáhá chtěje být srozumitelným. Spisovatel nechť sám ocení to. Zachovávejme stará slova, ale nezpěčujme se stanoviti někdy nový význam při slově známém. Mámeť velmi mnoho vhodných novým pojmům zrovna předzjednaných výrazů. Když jsme přijali galvanický proud, proč bychom korrelat jeho chtěli překládati jinak než galvanickým zdrojem? Po hlubší úvaze poznáme, že pro důležitý pomysl nové duševědy: „Die Vorstellungen hemmen sich“ hodí se staré české slovo: „Představy se zabavují“. Jindy zas máme hojnost slov a potřeba pouze skutkem ustálit určitý pojem na jednom z nich, jakž konává se u vědeckém názvosloví, ne výslovným příkazem, nýbrž provedeným užíváním. Tak vášeň a náruživost vyskytují se vedle sebe; výhodou bude, svésti prvé slovo na affectus, druhé na passio. Obraznost jest vlastnost obrazným býti, tedy spíše die Bild-

lichkeit než činné obrazivost což pro Einbildungskraft se nabízí.

Pro skládání slov uvádí se několik pravidel, kterých prý šetřiti dlužno v jazyce českém, majících platnost výlučnou. Je-li podstava co přední část složeniny substantiv, budiž zadní část čili skláňka vždy vzata ze slovesa, i naopak (ohňostroj, cenizub); nebo jest podstava adjektivná, skláňka substantivná (libozvuk) a konečně obě části adjektivné (tmavomodrý). Všechna tato pravidla jsou zbudována na základě několika období, mějte si tedy platnost, ale nevylučujtež pravidel jiných. Proč by nesmělo státi pravidlo páté, že obě složky mohou být substantivy (rodokmen), a šesté, že se z takové složeniny zdělá též adjektiv (kolozubý, býkohlavý), — an shledáváme dosti období i k nim. Avšak veškerá uvedená pravidla i ostatní možná podlehají témuž obmezení, totiž abychom vůbec neskládali slov, když vycházejí složeniny nepotřebné, nesrozumitelné, příliš dlouhé, nepěkné. Silnoslabinec, prostředobralka, spolurozmejšlelka jsou proti duchu jazyka ne proto, že nejsou dle svrchních pravidel složeny, nýbrž proto, že jsou proti oekonomii a aesthetice jazyka. Jestliže čeština nemiluje složenin, nemějme to za výzev, abychom počet jich menšili, ale spíše za pohnútku, abychom lepějších vyhledávali. Že složená slova jsou pohodlnější nežli dvojsloví a někdy velice potřebná ba nezbytná, an určitěji svírají pojem, dokazují zvláště případy vědecké (v terminologii, nikoli v nomenklatuře). Aby se složené slovo (Klagegesang) tlumočilo adjektivem a substantivem (žalný zpěv), jest sice dobrý předpis, ale nezamezujž jiný také oprávněný způsob, kdy můžeme sestrojiti jediné složené slovo. Všaktě i rozdíl bývá mezi takovou složeninou a oním dvojslovím (žalný zpěv a žalozpěv)! Že by nemožnost skládati slova byla jakous předností, je předsudek. Jakou vědeckou zručnost i básnickou okrasu čerpala odtud klassická hellenština! Že se prostředku toho zneužiti může, je pravda, ale nic nového. Vizme sáhodlouhé složeniny německé, kterým se usmíváme; ale všechny překonává 79tislabičná stvůra, kterouž Aristofanes (Eccl. 1169 n.) hromadné skládání slov přepíná a tepe. Krajnost však není namítkou proti pravé míře.

Podobně tvoření slov konej se podle starých osvědčených pravidel, ku příkladu pomocí koncovek, ale ani z těch nečiňme samovládce. Podaří-li se v čas potřeby stvořiti srozumitelný a pěkný výraz přímo z kmene neb z kořene, nepohánějme ho před soud, že

příčí se některé obdobě. Jak ze substantivů slovesa, tak ze sloves substantivy kličte a ujímejte se. Slova rumem věků zasypaná vybavujme z řeči lidu i z jiných jazyků slovanských lákejme k sobě výrazy, pokud potřeba vyžaduje, srozumitelnost dovoluje a krása pobádá. Tytéž požadavky mějme na mysli, co se týče menších proměn a oprav v jazyce již hotovém, zvláště vylučování zlozvuků, kterých jsme si zejmena ve spisovné mluvě schválně nahromadili, uváděním sykavek a vřískavek, krkolomnými skupinami souhlásek, čemuž lid obratně a vkusně se vyhýbá. Někteří spisovatelé mají zrovna manii, vzdalovati se mluvy lidové a sice směrem k nepěknosti, volí slova nejen temná bezbarvá, nýbrž rozhodně zlozvuká proti lidovým, navěšují na ně zbytečná *t, ž,* činí z *r,* kde jen trochu možno, samá *ř,* pronášejí s pravou pochoutkou *bl, dl, vrhl,* neb *sm, dm* a p. Podobné platí o skladbě; na příklad co se týče pořádku slov, zachovejme výsadu přestavitelnosti, kde možná. Dost jsem se natrudil pravidlem, že náměstka „se“ musí státi za slovesem („Vím, že otcové vaši často vídali se“) — až jsem četl Štítného, jenž přeje svobodě („Vím, že se otcové vaši často vídali“ je také správné). Vedle správnosti staň se výraznost, bohatost i lahoda cílem všeho šlechtění mluvy. Neustále bdíti nad schopnostmi a půvaby češtiny, užívati jí ve všech příležitostech a odborech, zaváděti jistou svědomitost, ba nedůtklivost, pokud se jazyka týče, to jest úloha, která všem vzdělaným národovcům, zvláště však básníkům a učencům sluší. Ale při tom všem prohlasme svobodu, strhejme vazbu domnělých zákonů, které nikdy zákony nebyly, a ponechme jen oněch vodítek svobodu dostatečně obmezujících, vizme potřebu, srozumitelnost, libozvuk a správnost.

Správnosti se musí dobře rozumět; úzký výklad o ní, sevřenost v několika způsobech školských zavinily onu přemrštěnost, která tolik hádek a hříchů proti duchu svatému naplodila. Staré kategorie o dokonalosti řečí padly. Byltť sestaveny na základě jednoho jazyka, ku př. latiny; základ je tedy příliš uzounký. Nicméně měřítko latinské jest posud velice rozšířeno, zejmena u nás z většího dílu nedotknutelné. Určování abstraktnosti a konkretnosti toho či onoho jazyka a odhadování jeho, důsledky činěné z obrazův, jimiž se podstata jazyka objasňovala, to vše jsou věci zastaralé. Jazyk jen v něčem může býti srovnáván s organismem, v jiném s mechanismem. Do slova vzat však není organismem, nýbrž úkonem ducha spolkového, společnosti, jižto samu jen v něčem porovnati lze s organismem. (Viz o té věci úvahu: „O užívání a zneužívání

slova organismus“ v Časopise Č. Musea 1880.) Proto absolutně závazného z těchto vhodných ale jednostranných porovnání neplyne nic. Spisovatel jest sice vázán správností jazykovou, ale půda musí býti dosti široká, aby se mohl volně pohybovat a zvláštnosti svého myšlení vyrážet. Ve spisovném celku, kde představ hojnost se vyjadřuje, stojí kategorie správnosti na prvním místě, podle ní nejdříve posuzujeme hledíce, zda-li sloh především správný jest. V jednoduchém případě jednotlivé novoty však stojí správnost na místě posledním. Onde správnost je forma odvozená (na celek applikovaná), zde však forma základní. Ve všem, co kladně vyslovují grammatici o jazyce, mějtež pravdu; jen v tom se mýlí, že by též jejich zákazy byly absolutní. *A* je-li *B*, může se státi, že *A* někdy i *C* jest; nechvalno tedy výrok „*A* jest *B*“ tak vykládati, že *A* vůbec nic jiného býti nesmí než *B*. Často lidé jen domněle učení zmohou se na několik případův, soudí z nich o všech případech, povýší obdobu na svrchovaný zákon a zastávají jej s plným vědomím své neomylnosti, zapomínajíce zcela, jak nebezpečnou jest obdoba vůdkyní. Důkladné objasnění této bylo by na místě, v čase, kdy úžasná nedorozumění jsou zjevem každodenním. Ajhle, někdo druhý maje zas jiné případy odtáhne si z nich jiné pravidlo, posvětí a hájí ho též tak urputně. To jsou pak naše pověstné hádky „filologické“! Kdyby podstatu obdoby lépe znali, věděli by, že pravdu mají oba i nikdo z nich. O rozdíle mezi pravidlem a zákonem málo komu se zdá; i zde by zevrubná monografie veliký prospěch vydala a vůbec úvaha o poměru mezi myšlením a mluvením, čili kratším slovem opravdová znalost logiky. Neboť jen v logice může člověk nahlédnout, kam logika sáhá a kde se o ní mluviti smí, kde nic. Jen dobrou znalostí logiky zapuzena bude ta pseudologická nafouklost, která z pouhých titěr a někdy z cizího zboží strojí „ducha jazyka,“ a v domnění že hájí logiku, křivdí jazyku. Někteří hadači své pravidelko, o chatrnou obdobu podepřené, přímo za logiku považují. Pohříchu jeví se ty zmatky i v činnosti didaktické; člověk by neuvěřil, co na jednom ústavě pokládá se za chybu a opravuje, jakým nákladem horlivosti ano hněvu se proti tomu bojuje, někdy výrazy tak silnými, že už opouštějí čáru nesurovosti, kdežto tatáž věc na druhém ústavě se zavádí. Proti obecné mluvě se horlí a na odiv staví něco domněle vzácnějšího, což ošklivější a méně srozumitelno jest. Má-li se psát více nebo víc netýká se správnosti, budiž tedy zůstaveno svobodě spisovatelově. Podobných hrozných otázek šelestí právě nyní v po-

větří celý roj; však jsou to skutečně jen minima, kterých si pravý praetor nevšímá. Mají as takovou váhu, jako kdyby brusič německý mermomocí chtěl provést, aby se říkalo „verfertiget“ — a „verfertigt“ za chybu prohlásil. V podobných případech se u nás horlením plýtvá, v hovoru veřejném povstává pak ona lehkosměšná affektovanost, která ku příkladu každé *l* u praeterit neb každé *-ti* infinitivu s pravou chutí vyhledává, okázale je vyslovuje a v témž čase skutečných se chyb dopouští proti mluvnici i proti přirozené líbeznosti mluvy naší. Lidé hledí si věcí nepodstatných, ana jim hlavní uniká; totě s krejcary lakotit a stovkami plýtvat. Vším tím jmění nezroste, jazyk nezíská. Jen líčenost se podporuje a spolu neohrabané, obtížné mluvení, oklikovací pronášení myšlenek, strojený sloh a rozvláčnost.

V mnohých kroužcích učeneckých drží se zastaralý náhled, jakoby v Evropě jazyk některý v odloučenosti od jiných mohl se vyvíjet, náhled, jenž svírá jazyk do zákoutí osamocené látky jeho a o novém mluvozpytě jakby nevěděl. Vládne tam přemrštěný výklad správnosti, který se chytá tret a pro vládu zákona pádnosti neznamená vládu zákona jemnosti. Správnost je dřív, ale pak následuje zákon ladu, ladu prvotného i z poruchův opět se zjednávajícího. Krása jazyka jest pojem hromadný a náležejí do ní vedle správnosti též ostatní formy aesthetické. Kladouce důraz na tyto nechceme požadavek správnosti odstraniti, toliko všem formám ku právu pomoci. Kdo jediné jen formy dbá a ji provádí na úkor ostatních, přemršťuje ji. Správnost ovšem káže stejnost a podvolení pravidlu, jest však zdání jednotlivce hned tím svatým pravidlem? Proč tolik rozhorlenosti v otázkách, kdež volnost nejlepší jest odpovědí? Povýšený rozhled v aesthetice, důkladné poznání dějin jiných jazyků, výtěžky mluvozpytné rozhodně by též v naše tribunaly působily; snad by se tam rozhostil lepší duch a vedl by k uznání prospěšného vodítka, že kde obdoba nic nepořídí, máme se odhodlati k útvaru, který pěknější jest, zejmena tehdy, kdy lid sám to pěknější již v ústech má. Odhodlejme se, vloh a výhod jazykových skutečně užívat; chytrost jako v politice i ve mluvnictví má své dobré místo vedle důslednosti. Však kdybychom měli hojnější veřejnost, kde by zaznívál rodný hlahol, obsáhlejší praxi, spravila by ona ty věci a krokem ku podivu krátkým by kráčela přes tyto palčivé hádky k cílům svým; rovněž tak rychle zjednala by si vhodné názvy některých pojmův, o nežto suchopární analogisté posud marně se pokoušejí. Potřeba přivádí mysl do rozpakův a

k rozhodnutí. Kde není tak pilné sháňky o slovo, tam se s ním můžeme déle párat a piplat. Vůbec nám oekonomie a psychologie odhalují poslední tajemství veškeré mluvy.

Lid právě při svém tvoření mluvy domnělých norem logických málo dbá a počíná si s oprávněnou volností. A touž volnost přejme i spisovateli; volnost není nevázanost. Jako prostá poesie lidová v mnohém může býti vzorem poesii umělé, tak mějž spisovatel, kdy mluvu tvoří, způsob lidu na zřeteli, ale nebudiž jím otrocky vázán. Jako zas poesie umělá tak i mohutnost jazyková má své vyšší řády. S jazykem má se jako s člověkem, který se vzdělává. Nic platno, kdo chce do společnosti vzácnější a hojnější, musí se jejím řádům podrobit a se po jistou míru změniti, tak jako se venkovan změní, stane-li se měšťanem, měšťan, stane-li se dvořanem. Však i etiketta nech jistého oboru svobodě. Každý jazyk obsahuje tolik živlů, tolik zárodků, že rozmanitými směry vyvinouti se může, je složen z buněk, z nichžto každá o sobě jest dalšího plození schopna. Jen některé z nich skutečně se vyvíjejí, ostatní trvají v zásobě; k nim tedy ruka dovedná může vždy sáhnouti a nové netušené útvary vykouzliti. Spisovatel z lidu vyšed musí se svých nejvyšších hrotů zas k lidu sestoupat, v jeho duši se nořit, ze živých zdrojů material jazykový čerpat, jím se sílit, obohacovat, však i naopak též jej šlechtit. Spisovatel zůstaň prostředníkem mezi mluvou lidu a přísnou naukou mluvnickou. On na jedné straně zachovává: mnohý výraz ze spisovné řeči vymizelý zpět přivolá, mnohý obrat z temna vytáhne a mnohou rozmanitost proti stejnokroji pravidla úzkého udrží; s druhé strany tvoří věci nové, obohacuje mluvu lidu, k čemuž však je potřeba tvůrčího ducha. Pouhé rejstříkování jazyka, ačkoli záslužné, nevystačí. Jestliže život sám postupuje, jestliže potřeby se rozhojňují a zjemňují, musí jazyk postup ten na sobě zračit a novým pojmům po boku běžet. Volnost zavládniž na místě úzkoprsého náhledu, že nesmíme nic na jazyce měnit, chceme-li národnost zachovat. Právě naopak, abychom ji zachovali, musíme jej zdokonalovat. Parnímu stroji či parostroji — jedno to! — přirozenost česká také se přizpůsobila a nevymlouvá se, že ho otcové neznali, že tedy není ryze český.

Však lid svou mluvu zdokonaluje nevědomky, as tak jako básní; spisovatel čiň to úmyslně stávaje se umělcem. Kdo nemá tvůrčího daru, fantasie a vkusu, a přece nové výrazy tvořiti chce, vynáší na světlo stvůry zbytečné, temné a šeredné, jimž komičnost kráčí v zápětí, a kdyby tisíckrát soustavené byly a všem posa-

vadním předpisům hověly. Kdežto lid, básník formuje z plna, dává vznik útvarům, ze kterých pak rozborem pravidla se odtahují. Jaký vtip, jaká krátkost, vhodnost a obraznost v novotách těch! An se řeč jako všechen lidský nástroj neustále otírá v upotřebení svém, tupne, bledne, svou obraznou povahu ztrácí, nahrazují se jí ztráty ze studen ducha tvůrčího; jednotlivá slova, úsloví, odstíny, obrazy odtud se hrnou a dodávají jazyku nového ostří, nových barev, síly a bezprostřednosti. Proto každý velký spisovatel znamená i pokrok jazyka svého; podstatným znakem jeho jest smysl pro jemnosti jazykové, jež on nejen vycítit, nýbrž i tvořit umí. Srovnejme mluvu před ním s mluvou po něm, srovnejme nástroj, jejž dostal, s nástrojem, jejž zdokonalil, — poklad, jejž zdědil, s pokladem, jejž zanechal, a výsledek nejlépe ukáže mocné působení jeho. Průpovědi z jeho děl táhnou do štěpnice života a s nimi živlové jejich, rozplozujíce se dále. Spisovatel vnutil jazyk v nové tvary myšlenek a lahody, jazyk se vyvíjel na podkladě vlastní přirozenosti, stával se novým tu i tam a přec mu krajané rozuměli. Co je tajemstvím takého novotářství, viděli jsme; spisovatel zůstal národním a přece učinil se umělcem, pověděl svému národu něco, co tento radostně uvítal, pověděl to způsobem, že i způsob sám se vzorným stal; totě pravý klassik.

Snad ještě zůstal temným výklad náš a mnohý čtenář rozhorlen zvolá: Tak tedy jazyk vydán jest na pospasy každému břídilovi, aby mohl na něm své rejdy provádět, libovolně jej týrat a kazit? — Jestliže svobodou vyrozumíváme, býti vydán všem, jest jazyk vskutku vydán všem, i nepovolancům. Avšak nestrachujme se; jazyk je silný, odmítne pokusy jich. Svoboda nejsouc libovůlí zahrnuje v sobě dostatečné hradby, které podstatu jazyka chrání. Co mimo jest, neujme se, nenáleží jazyku, nýbrž jednotlivci, a prostocviky může si ku své zábavě podnikat každý. Jen nedorozumění vedlo ku přílišné bázni o jazyk a k oněm náhledům, které chtěly hotový historický jev jeho za jedině pravý uznat a pravidla jeho na věky zákonníkem učinit. U nás ovšem byly mimořádné poměry příčinou, proč úkol umrtvovací plniti měla doba Veleslavínská. Neupíráme jí předností; ona vypěstila ten periodný sloh, vážný, umělý, slavnostně rozvláčný, ano čeština z té doby, ladná a vytříbená, zůstane naší chloubou. Neupíráme jí významu, jejž má pro nás posud, ještě v čase kritickém mohla ihned ve své hotovosti býti dobrým podkladem k obnovení spisovné češtiny. Avšak ani za doby Veleslavínské tehdejší útvar jazyka nehověl všem potřebám, požadavkům národa ce-

lého maje cvičebnu svou vymezenu prosou theologicko-historickou. Lid měl svůj hovor a své písně, v nichžto jazyk živější jest, obratný, samorostlý. Básnickou mluvu umělou tehdá jsme ani neměli; Šimon Lomnický a podobní básníci nic nevyvrátí, spíše potvrdí výpověď. Čeština Veleslavínská nemá místa pro básnění. Něco podobného platí o vyšším slohu vědeckém v soustavných naukách, které skoro nikde nebyly vzdělávány jazykem národním. Z obou závažných příčin Veleslavínská doba nám nestačí, nechť již nedíme nic o slohu samém. Ovšem kdy jsme procitli, museli učenci a buditelé naši učinit určitou dobu východiskem svých pokusův, sáhnouti ku pevnému útvaru jazykovému, totiž k onomu článku, při kterém organický vývoj všeho života českého násilně přerušen byl, a připjali k němu další článek docela s právem jako člověk z mrákoty procitnuv se vrací ke svým bdělým myšlenkám. Kdybychom se byli nerušeně dále vyvíjeli, byl by jazyk český, jakož pokročil ku Komenskému, takož potřebné ještě další kroky učinil. Za tři sta let byl by se stal také jiným. Ale pád národa, agonie jeho dvoustaletá zadržela přirozený postup ten. Chtíti jej i nyní zatarasit osnovou doby dávno odbyté, osnovou umělou, která ani za svého času nebyla dosti prostorná, aby celý tehdejší jazyk živý obemkla a umělého tvaru básnického ani neměla — totě krajnost snahy zachovací, vzbuzená strachem, byť jinak želbůh zdůvodněným, že snad svou mluvu docela ztratíme. Nepomýšlíme zde na jakési odstrčení doby Veleslavínské — nikoli, kořistit z ní budeme též, avšak odvozovat z ní hranice a vzory absolutní, kam až nynější spisování smí a kam nesmí, to jest s neprávem. My potřebujem také jiných vzorů, smíme psáti jiným slohem — už Komenský píše jiným — a nyní, když jazyk zase stojí na svých nohou, své přirozené kolbiště si opatřil, v organický vývoj se opět vžil, není potřeba více schovávati se za staré zdivo.

Ani pozdější myšlenka o svrchovaném tribunale jakéms neprorazí. Tak poutat a mistrovat se nedá žádný živý jazyk, a dá-li se, je mu to spíše na škodu než na prospěch. Řeč jest úkonem ducha spolkového, nikoli jednotlivce, proto ji nemůže stanoviti jednotlivec neb několik jednotlivců, jakž v akademii shromážděni jsou. Zákonodárstvo nad jazykem jest při celém spolku, a jen ten jest souverainní čili svrchovaný. Jazyk sám jest tak rozložit, že ho nižádný jednotlivec nemůže obsíci; každý zná při všem úsilí svém jen část jazyka. Celý jazyk jen v celém duchu spolkovém má místo, jest věcí celého družstva jazykového. Jakým právem by

si mohl tedy jednotlivec osobovati diktaturu? Akademie jest vědecký sbor, totiž má jazyk zpytovati, jako zas jiný odbor její zpytuje přírodu. Akademie může sporné otázky o jazyce rozhodovati, bdíti nad jazykem, objasňovati jeho pravou podstatu, dávati návody k jeho tříbení a šlechtění; ale zastavovala by mu volný přirozený rozvoj, kdyby se chtěla učiniti sama jediná tvůrkyní jazyka a ostatní činitele, lid a básníky ve svou porobu uvedla. Kdyby i celý jazyk v nějakém jeho jevu zachytili, přece vyskytne se básník sem tam s novotou a stanovenou osnovu překoná. Vůči našim hádkám a neurčitostem v jazyce vtanula mnohým krajanům na mysl jakožto nejvyšší ideal francouzská akademie, v úloze své, kterou provádí nad francouzským jazykem co dictator perpetuus. Spory naše ani nejsou tak četné, ani netýkají se věcí tak důležitých, že bychom si měli jen pro ně přáti nějakého tyrana, aby spasil společnost. V celku jsou hlavní potřebnosti spisovné mluvy dostatečně určeny, dřív, jasně a bez akademie. Že se někdy vyskytují malé různosti, je sice věc nepříjemná, ale ztráta svobody byla by ještě nepříjemnější. Některé ty nerozhodnosti pravopisu i mluvnice at si trvají; za ně věru svoboda není draze koupena. Co se hádek samých týče, jemnější ton na jedné a méně choulostivosti na druhé straně vezme jim žalostnou tvářnost, ba učiní je plodnými u věci, o nížto se jedná. Despotickým zákonodárstvím akademie docílí se snad uniformity, ale neblahé následky jsou též patrny. Vizme zejmena osud francziny. Pomiňme hovor salonský a užívání v diplomacii; onen je všude možný, když lidé chtějí, toto vzniklo z jiných příčin, nežli z akademických, vzniklo z příčin politických, následkem převahy francouzské mezi státy evropskými. Uvnitř pak zákonodárná akademie byla pravým výrazem bezohledné centralisace, již králové od Ludvíka XI. prováděli a velká revoluce nejkrutěji dokonala. Spisovatelům bylo všechno předepsáno, nejen kterých slov, nýbrž v jakém odstínu mají užívati; obraty dovoleny jen některé, frase zevrubně vyčteny a zouženy tak, že byť i rozumněno bylo některým, přece nebyly připuštěny a nepřipuštěné pravou kletbou stíhány; ano i do obrazův, vlastního to panství ducha básnického, rozšířila akademie neúprosný dohled svůj; i zde předpisováno, kterého tropu básník užiti smí a nad nezvyklou metaforou vznášel se prst hrozby a posměchu jako nad nezvyklou frasí; o přestavování slov u větách ani zmínky, pochod jich přísně vyměřen a jestliže Latiník — abych zůstal na blízce (viz Jungmannovu Slovesnost §. 22.) — větu: „Caesar omnes utiles artes coluit“

může přestaviti 120-krát, Francouz ani dvakrát. Jaká to újma slovu básníkovu! Mimo to rozpoltila se řeč sama ve dví, vyslovována jsouc v životě jinak a v básních jinak. Kdežto Španěl Calderon a Brit Shakspeare tou řečí básnili, kterou lid mluvil, byli klassikové francouzští sevřeni na všech stranách protivnými pouty konvenience a akademismu. Musíme-liž dokládati ještě, proč francina nemá dosti básnickosti? Nuže, není tam časomíry ani přízvuku určitého, tak že rythmický verš nemožen; rýmování samo sevřeno planými předpisy, které jen z písma nikoli ze zvuku vyplývají; mezi výslovností obyčejnou a veršovou nastala propast; přílišná určenost slov co do významu ujímá jim půvabu (viz co o tom Jungmann praví ve Slovesnosti §. 107.); v syntaxi přísný pořádek slov, nejapný způsob tázací („Tvůj bratr, byl on ve škole?“ a p.) a konečně vládá nepravé konvenience vylučujíc všechnu svobodu — — to jsou as nejhlavnější důvody oné nebásnickosti, na kterou právě básničtí (i u samých Francouzů, ku př. Rousseau) duchové želají. Verše francouzké jsou sotva verši víc, a poesie se tam utekla do roucha prosy. Jejich prosa jest znamenitá a nikdo nechce popírat jí předností. Elegance, určitost, logická přísnost, řekněme mathematičnost právem na ní se velebí. Ale toho není dosti, scházít jí svobody, tvarebností a jiných pro básnictví nutně potřebných požadavků. Poesie dramatická nejlépe to ukazuje, vždyť nyní neužívá veršův, nýbrž jest „konversační“! Zkrátka básnictví francouzské utrpělo ústavem akademie rozhodné škody; neblahý vliv stálého diktatorstva je nade vší pochybu zjištěn, šířit jednotvárnost a nepovoluje svobodě — což je poesii mor. Utlumením svobody ztratí řeč tolik, že jí toho prospěch s druhé strany nikterak nenahrazuje. Co květův básnických nesvoboda tato udusila! Při všech sympathiích, které pro nepopíratelné přednosti a spolu z příčin politických národové k Francouzům chovají, tuto věc zakryti nelze. Poesie francouzská zůstala sevřena. Marně se pak proti těm poutům vzpírali jednotliví duchové — proslulí romantikové — a marně za nejnovější doby francouzské divadlo — totiž jejich konversace — slaví triumfy, marně někteří mladíci hledají náhradu za nesvobodu řeči v nekalých nižinách realismu: francouzská poesie utrpěla, mluva básnická i prosodie jsou chudé, prvá spíše řečnická, druhá vlastně žádná, což se zvlášť jeví v tom, kterak Francouzové pochodili, převádějíce čelná díla básnická jiných národův na jazyk svůj. Znatel francziny a těchto čelných básní nechť laskavě se podívá na francouzského Homera, na francouzského Sofokla, na francouzského

Byrona a na přeložené písně slovanské! Do žádné řeči přeložena neztratí báseň tak svou původní vůni jako do francíny. Staří Hellenové a noví Angličané, sousedé Němci a bratří Rusové neměli takové akademie, a pohleďme na poesii jejich, na básnickou mluvu jednoho každého z nich, jak nad francouzskou vyniká! Můžeme zde jen poukázati na dějiny vzdělanosti, kterak se ty četné spolky na zvelebení jazyka tvořily v Italii, v Němcích a ve Francii, jaké úlohy si obíraly, v čem se mýlily, kde se zdarem se potkávaly a v čem se míjely s úkoly svými. Těžme přímo z toho, co se dálo jinde a neopakujme pokusy, jejichžto výsledky můžeme mít. Zrovna v jazycích nejbohatších a nejjadrnějších despotismus akademický nezavládl. Není jiného zákonodárce mluvy než lid a nejlepší spisovatelé; jimi vymezujeme sobě dráhu mluvíce a píšíce, uvnitř pak mezí těch přejme jí volnost úplnou. Básníkům už bychom překáželi, kdyby jim někdo předpisovat chtěl, že musí na příklad vždy psáti jen více, dále, budeme, veliký, každý pak infinitiv na *-ti* a podobné: bylo by to analogon francouzského němého *e*, jež lid nevyslovuje, ale básník vyslovovat musí. Odtud též propast mezi mluvou lidu a mluvou básnickou ku škodě této. Ovšem kdyby akademie stanovila, bude se v oněch případech tak psáti a nikdy víc, dál, budem, velký, psát — zmizí sice dvojitost a tím nestejnost; ale básníkovi ubude svobody. On nebude moci rýmovat budem a trudem, dál a král, milovat a vzňat, ztratí mnoho slov, u jiných se potká se zbytečným rozšířením — a tak by šla věc dále, až bychom to volné ptáče také dostali docela do klece. Tím není řečeno, že by se tvarův s těmi *e* a *i* snad nemělo užívat, nýbrž jen aby se nebojovalo proti oněm pěknějším, kterých lid častěji užívá. Ponechme si obou, budem zpívat nejpěkněji. Spisovatel mějž právo užívati jednoho či druhého tvaru, jak sám hledě k síle výrazu, hledě k rythmu, k odstranění hiatu nebo příkrých skupin souhláskových za dobré uzná. V mluvení „nešeném“ vyslovujme si ony koncovní hlásky; pozdržujíť ony proud řeči, činí snad dojem větší pečlivosti a dodávají slavnostného rázu. Ale slavnostní přednes není sám, jsouť vedle něho ještě jiné druhy. Akademie česká by jen pověděla nám, že budeme je prvotnější, rovněž tak zpívati, a proč; vysvětlila by, kterak se tomu *m* v první osobě pluralu má rozumět, proč vedle tvarů zpívati, zpívat můžeme též říkati: zpívat — zkrátka poučila by, radila k tomu či onomu, vylíčila by historický průběh proměn, ale překročila by svou kompetenci, kdyby dekretem stanovila, že psáti dál, budem, zpí-

vat je chyba. Kdyby chtěla rozeznati, že básník může tak, prosaista však že má zachovati ty delší formy, dělala by zbytečnou propast mezi básnickou mluvou a ostatním jazykem spisovným, tím zbytečnější, ana skutečná prosa v životě užívá forem kratších. Co básníkovi dovoleno, týkej se jen odchylek nepodstatných. Skutečná chyba však ani jemu se nepromine; stromy se kácí a dvoumi otepy nesmí nikdo napsat.

Ukázali jsme na malém případě úlohu akademie; ale touž úlohu i týž přechmat ukázati lze na hojnějších látkách, na obrazích básnických, na celém slohu. Všude jí zbývá vodítko totéž: zpytovat jazyk po celém minulém i přítomném vývoji, činit návrhy na jeho zdokonalení, bdíti nad ním jako pěstounka, ale nepřekážet mu ve zrůstě a v bujném dovádění tělocvičném.

*Bujný oř je mluva naše*
*Ušlechtilé úrody,*
*Bezmezím se toulá plaše*
*Jak syn drahé svobody.*

Nemáme akademii a přec jazyk náš tak utěšeně se rozvinul. Za to máme, aspoň na tomto poli, svobodu. Obyčejný opravčí duch, uvíznuv na záporné správnosti a maje za to, že ona sama otázku jazykovou vyčerpá, nemá tušení, jaké útvary v jazyce ještě dřímají, čeho mluvotvorný dar schopen jest, jakých překvapujících obratů, význačných krátkomluvů, jemností a průpovědí jinam nepřeložitelných, v nichžto již rythmem, zvukomalbou, rýmem, neb stupňovaným slovesem, vtipnými blesky, příhodnými složeninami docílí se účinu znamenitého. Tato budoucnost aspoň z veliké části zůstala by nenarozena, kdybychom ztratili svobodu. Nelze svázati tu bujnou vegetaci, nelze směstnati to bohatství do jednoho zavřeného koše. Nahoru musí mu zůstati prostor otevřen, zde mají slovo básnické a lid, zkrátka hlavy tvůrčí působisko své. Jazyk náš jest prales, nechtějme z něho dělati francouzskou zahradu! Ano jest pěkný a bohatý, vyhovuje potřebám našim, velezdárně se rozvilo za posledních dob názvosloví u vědách, v odborech theoretických i praktických, nádherně zbujněla mluva básnická, ale přece hluboko ještě stojí pod oním stupněm rozvoje a dokonalosti, na němžto bychom zvolati mohli: „zde staneme“, kde bychom na příští dobu spokojiti se mohli s jeho hotovou tvárností. Při té pružné povaze nynější stav jeho není posledním cílem; tvarebnost a skutečný tvar jeho nejsou v pravém poměru ještě, onať nás oprávňuje a vyzývá k dalším pokusům. Vzdělali jsme jej, dobyli mu zpět mnohých pevných

míst — ale máme cviku málo. Jen jím se stane jazyk ještě hbitější a schůdnější, vyhoví potřebám rozsáhlejším a jemnějším. A věru jeho povolání je skvělé, budoucnost veliká a významná. Nechť jsme byli shroceni, duch jazyka za oněch trudných dob se zadumal, pohroužil se do hlubin vlastního nitra, prohlédl je do všech záhybů — a výsledek byl as jaký bývá vliv samoty na ducha, když člověk na nějaký čas z ruchu se vzdálí a nové pružnosti nabude. Svou tvarebností, čistotou, svou zpěvností a bohatstvím prostředků svých, co sebevědomý sborovod hlasů slovanských raze jim dráhu v mnohých odborech a ochotně ukazuje, seč jest slovančina vůbec, jazyk český má mnohem větší kulturní váhu, než by se podle hranic národnostních zdálo; nikdo menší než celé Slovanstvo mu to dosvědčuje. Na tomto čelném místě musí se udržeti, toto slavné povolání stále na zřeteli míti, stále se brousit a neustávat, dokud celý obor moderních myšlenek a krás svým pružným ramenem neobejme.

Totě úloha nejen učencův, — oni nestačí — ale vzdělávejme jej všichni skutkem, uvádějme jej na jeviště veřejnosti, nespouštějme se nárokův jeho, uskutečňujme práva jeho, ujímejme se ho klidně při každé příležitosti, jemně co do způsobu, statečně co do věci! Vigilantibus jura. Jako nám radívaly noviny, abychom kupujíce v krámích mluvili česky už k vůli těm četným mládencům Čechům, — týkáť se zde vlastenectví naše hmotné existence jejich: tak nás napomíná duch času, abychom totéž činili i na důležitejších místech, k vůli krajanům tam působícím, k vůli obětavým spisovatelům českým. Nebudeme-li se sami svého ujímat, nejsou všechny záruky nic platny. Krátká úvaha přesvědčí každého, že to jest úloha nejsvětější, povinnost přímo vlastenecká, zkouška ethického jádra našeho. Činnost je přece heslo věčně pravé; theorie máme dost, zavádějme hojnější praxi! Jen tou se theorie osvědčí a potvrdí, jen výkon zas nauce dá nové úlohy. Poměr obou je zde jako školy k životu. Avšak i ve školách samých o kráse jazyka nejen se mluv, nýbrž prováděj hojnější cvik. Víc mluvit, víc, totiž mluvit za účelem vysloveným, aby mladí lidé naučili se pěkně a plynně mluvit! Káže-li se jim, co jednou činiti mají, nechť to činí hned. Vedle dlouhých výkladů, v čem krása jazyka a plynnost řečnická záleží, nechť rovnoběžně jdou ukázky obou, živé vzory, kteréž i tupější smysly názorně přesvědčují. Hovor sám ve škole jako v saloně budiž nejen správný, budiž i uhlazený a lepý, bez affektace, a plnění pravidel na odiv nestav, jako v tanci, kdež nesmí býti tempa znáti, dle kterých nám tancmistr pohyby vpravoval. Nucenost není tajem-

stvím uhlazených mravů, a škrobená manýra rovněž tak vzdaluje se pravé elegance jako nedbalost. Kdo však správně i nenucené mluví, jest účinkem svým na posluchače jist.

V opáčném případě však obecenstvo musí přísněji vystupovat proti pokleskům jazykovým, zde má choulostivost své právo. Báječno jest, co posud sneseme. Nejhrubější urážky jazyka skvějí se zlatými literami vyslovená na místech veřejných, v městech, která svou rázností slynou. V malých i valných schůzích spolků našich rozpačitost retorická nejhustěji projevuje se známými útoky proti mluvnici. Kdežto jinde divadlo, úřady pečlivě hledí si mluvy, u nás okázale zrovna urážky páchají se z rozličných stran, na kterých máme právo žádati správné češtiny. Změna podobných nešvar náleží k šetření jazyka, a hleděti jest, aby obecenstvo, kde k vědomí chyb už proniklo, stíhalo je nejen lehkým úsměvem, nýbrž spravedlivou nevolí, asi tak jako činí v těch případech naši krajané druhého jazyka. Jak jsme sami téměř komicky úzkostlivi, abychom chybičkou v němčině nepohoršili jich, kdežto vůči mateřštině jakoby nás byla mrtvice ranila! Poukázka na věc neblahou budiž pak závěrným akkordem rozpravy naší, a ten je-li zlozvuký, kéž v činném životě ustrojí se mu rozvod nejlahodnější! Činem budeme v pravdě pěstovati jazyk svůj, a jako zalesňováním pustých strání můžeme ještě přec krášliti krásnou vlast svou, podobnou měrou as máme i její hlaholy v moci, abychom je činili ještě ladnějšími a významnějšími. Zásoba theoretických návodů, pokusů, rad a návrhů nepomůže; zdeť běží o to, abychom nejen věděli, nýbrž uměli. Zručnosti nedosáhneme theoretisováním, nýbrž pilným konáním; přetřásáním pravidel plavby za stolem nikdo plovati se nenaučil a řečník, chce-li mluviti obratně, jistě a pěkně, musí se pustit konečně do živého. A tak tomu jest u velkém; pěstování jazyka musí u nás přestoupiti skromný obzor tiché knižečky, pokročit od pouhé nauky k živému a všestrannému výkonu. Než při tom i v kruzích theoretických zas mnohé náhledy valně pozměniti se musí; jakož ku pěstování jazyka potřebujem cviku, takž výkon bezprostředný mnohou nynější poučku do jiného světla postaví. Činí-li soustava jazyka též dojem velkého díla uměleckého, buď hvězdou naší při pěstování jeho krása. V kráse — dokládáme s důrazem opět — správnost jest obsažena. —

# OBSAH.

Kniha prvá:

**Poesie a poměr její k jiným odborům.**


Strana

§. 1. Poetika . . . . . 3
§. 2. Přehled jednotlivých uměn: A) Stavitelství . . . . . 10
§. 3. B) Sochařství . . . . . 16
§. 4. C) Malířství . . . . . 23
§. 5. D) Hudba . . . . . 37
§. 6. Básnictví. Látka básně . . . . . 50
§. 7. Báseň co dílo umělecké . . . . . 57
§. 8. Poesie v soustavě uměn . . . . . 70
§. 9. Složené dílo umělecké. Spolek uměn . . . . . 78
§. 10. Všedílo umělecké . . . . . 88
§. 11. O básnictví lidu . . . . . 98
§. 12. Mluva a národnost v poesii . . . . . 119
§. 13. Tendence . . . . . 127
§. 14. Básnictví a filosofie . . . . . 133
§. 15. Básnictví a dějepis . . . . . 140
§. 16. Básnictví a náboženství . . . . . 146
§. 17. Protivy poesie . . . . . 155
§. 18. Technika . . . . . 169
§. 19. Běh básníka . . . . . 174
§. 20. Povolání básnické . . . . . 181
§. 21. Dilettantství . . . . . 188


Kniha druhá:

**O formě zevnější.**


§. 22. Složky básně . . . . . 201
§. 23. Prosodie časoměrná . . . . . 207
§. 24. Stopa . . . . . 219
§. 25. Rozvrhy stop . . . . . 227
§. 26. Verš vůbec . . . . . 236
§. 27. Styk osnovy metrické s jazykem . . . . . 251
§. 28. Jednotlivé druhy veršův . . . . . 263
§. 29. Další druhy veršův a stopy složené . . . . . 277

Strana
§. 30. Spojování veršů . . . . . 297
§. 31. Spojování slok . . . . . 317
§. 32. Prosodie přízvučná . . . . . 329
§. 33. Bilance obou prosodií v češtině . . . . . 347
§. 34. Verše přízvučné . . . . . 367
§. 35. Harmonické živly na pouhém znění básně . . . . . 394
§. 36. O spojování veršů přízvučných . . . . . 425
§. 37. O povaze rozměrů veršových . . . . . 448
§. 38. Harmonie a melodie hlásek . . . . . 474
§. 39. Krásno jazykové . . . . . 488
§. 40. O přednášení básně . . . . . 500
§. 41. Ohled k jazyku . . . . . 515
§. 42. O umění překladatelském . . . . . 532
§. 43. O pěstování jazyka . . . . . 542

## Některé opravy.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Na stránce | 9. | v řádku | 19. | shůry | místo | *podávaje* | čti: | *vzdělávaje.* |
| „ | 22. | „ | 4. | zdola | „ | *Marsyu* | „ | *Pythona.* |
| „ | 48. | „ | 1. | zdola | „ | *svým* | „ | *svém.* |
| „ | 81. | „ | 5. | shůry | „ | *herci* | „ | *hereč.* |
| „ | 125. | „ | 1. | zdola | „ | *učeného* | „ | *skutečného.* |
| „ | 202. | „ | 3. | zdola | „ | *vystříbená* | „ | *vytříbena.* |
| „ | 205. | „ | 6. | shůry | „ | *vyplněny* | „ | *vyplněni.* |
| „ | 208. | „ | 2. | zdola | „ | P. | „ | P. |
| „ | 209. | „ | 11. | zdola | „ | *samohlásek* | „ | *souhlásek.* |
| „ | 246. | „ | 12. | zdola | „ | *až* | „ | *ač.* |
| „ | 280. | „ | 13. | zdola | „ | *nepoznán* | „ | *spokojen.* |
| „ | 304. | „ | 2. | zdola | „ | *sloky* | „ | *stopy.* |
| „ | 337. | „ | 13. | shůry | „ | *přizvukování* | „ | *přízvukování.* |
| „ | 377. | „ | 6. | shůry | „ | *Tě* | „ | *Ta.* |

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
1049
C9D85
dil 1

Durdík, Josef
Poetika jakozto Aesthetika
umení básnického